

«إطل الخطيئة بصفائح الذهب والفضة، تتكسر دونها رماح العدالة، ودرعها بأسمال بالية تمزقها أصغر قشة؟».

هكذا تحدث لير الملك.

ولقد جن الليل الطويل على خبايا تمرغت، في الصدور اليباب، على فكر آسن. وفي الفجر الكريه رضعتها بنهم جشع أفواه الانتهازية من ثوار ومفكرين!

هكذا تم النضال عن الخطيئة، وبعنفوان إباضي مشئوم علي الجميع. وهكذا تكسرت بسببه الرماح ومزقته القشة.

أما بالنسبة لنا فلقد كان «القفال» دائما وأبدا خاتمة المكابلات والمواجهة، لصناعة فجر ك فجر «26» نلتقي تحت أشعته أو لهيبه، لا يهم بالأمل والأحبة وبالديرة ودوران الحياة البراقة الخصب.

عزيزي القارئ

في مارس أقيم ملتقى للقصة والرواية وفي رابطة الأدباء. وبحوث الملتقى، كما هي بين يديك، تتطرق وبأقلام باحثيها إلى بنية القصة واتجاهات الرواية، وتخص الأنثى بعمل كاشف من خلال المجتمع، هذا إلى جانب آثار الغزو والاحتلال العراقيين، وانعكاساتهما على ما استجد من كتابة.

والملتقى من حيث هو فرصة للحوار بين الباحثين والمعقبين وجمهور المثقفين وأصحاب الأعمال المدروسة، يتجسد هنا بصورة أوثق تعين الباحثين الجدد بما تثيره من أسئلة وتقوم به من استقراء أو تقرر من أحكام نقدية، تضيف نشاطا على حركة النقد والمدارس.

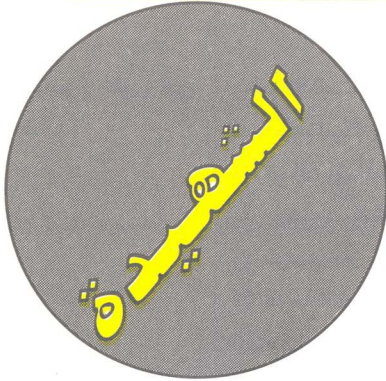
كان في الملاحظة التي أثارها الدكتور عبدالله القتم، سؤال لم يُجَبْ عليه! لكننا نحاول أن نجيب من أجله. فقد تعرضت القصة والرواية لجرائم العدو، أثناء الاحتلال وبعده، وأعرضت عن أبرز شواهداها، ألا وهي وقائع الشهداء. ولعل أهم ماثل أمام الانتباه، عامل الزمن. فإن كانت القصيدة وهي النبض المتسارع، قد أثخنيتها الفاجعة، فقد وقفت القصة على عتبة الخيار الأولى، تعترف بالمفاجأة الأكبر من التهيؤ!

ولذا رأينا أن نفسح المجال لنموذج من الآداب الفنية، كالدراما الإذاعية أو كما أطلق عليها الفنان سليمان الياسين «سمي دراما» وذلك لكونها بعيدة عن الابتداء، إذ إنها تسجيل حي لأصحاب العلاقة المباشرة بالشهداء، وترتيب كل ذلك على نحو فني. وقد بذل من أجل هذا النموذج، جهدا كبيرا في البحث والتقصي لدى ومع ذوي الشهداء، لاستيضاح صورة مكثفة لشخصية الشهيد، وصورة موجهة لإسهامه في المقاومة، وهذا الأدب المعتمد مادة على الكلمة وشكلا على الأداء التمثيلي، يعطي فكرة عن حركة التوثيق وأخرى عن اهتمام الفنان الكويتي بهذا الخصوص، عندما تتاح له مادة مناسبة للخلق.

ولما كان هذا العدد يحاور القصة الكويتية، تفكيكا وتجريدا، فقد عنّ لنا تقديم نموذج، لمن لم يطلع عليها، ممثلا بـ «أنا الآخر» للدكتور سليمان الشطي وهو يتشخص كلا ثريا في حيويته المبدعة. هذا من جهة، ومن جهة أخرى إذا كان الشهداء والأسرى محصلات كبرى للجريمة، فإن هذا العمل ليرصد نشوء جريمة أخرى لفكر متطرف وانتهازية خالصة، نرجو أن تتعرفوا عليه.

رئيس التحرير

سنة الفودري



الجزء الأول

المقدمة

إذاعة البرنامج الثاني من الكويت.
بسم الله الرحمن الرحيم ﴿ ولا تقولوا لمن يقتل في سبيل الله أموات بل
أحياء ولكن لا تشعرون ﴾
صدق الله العظيم

«شهادة شهيد».

«موسيقى المقدمة الثابتة»

«تستمر الموسيقى في الخلفية وظهور صوت المذيع».

«شهادة شهيد»

- سيناريو وإعداد / سليمان الياسين.
- أداء / دلال صقر وسليمان الياسين
- الموسيقى التصويرية / أحمد حمدان
- المخرج / فاضل معرفي

«الموسيقى تعلو قليلا وتستمر حتى نهايتها»

مؤثرات أصوات مظاهرات

موسيقى

2

المذيع:

الراوية:

المذيع:

المذيع:

الراويّة

مع أصوات خلفية
للمظاهرات
والموسيقى

منصور المليل ابن
الخالة:

الراويّة:

منصور مع
أصوات اطلاق
النار:

أصرت على أن تكون الكاميرا الفيديو حاضرة يوم استشهاده، لقد أرادت أن يعرف العالم أجمع أن شعب الكويت يرفض الاحتلال ويقف في وجه الغازي فخرجت مع غيرها من النساء الكويتيات في مظاهرات يرفضن فيها الاحتلال والغزو العراقي البغيض ويؤكدن للعالم تمسكهن بالشرعية الكويتية.

فيد آوت

«مؤثر أصوات مظاهرات»

وطبعا القصد من المظاهرة هذه، هنا في المنطقة مجموعة من السفارات الباكستانية والصينية والفرنسية والفلبينية واليابانية والهولندية بالإضافة إلى المدارس الأجنبية، فلما تعمل عندها المظاهرات تعطي انطباع بأن وجود جيش هدام العراق ما له لزوم وأيضا دخولهم اغتصاب ودخلهم غير مرغوب فيه وهذا الهدف كله من المظاهرة والحقيقة كانت المرحومة الشهيدة سناء تركن، تقول شوف منصور لا تنسى باكر تجيب الكاميرا، تركن على الكاميرا، أنا الحقيقة لما كانت تكرر لي على موضوع الكاميرا، كأن شيء ما سيحصل بهذا اليوم.

نقلّة

«موسيقى تدل على المواجهة»

نعم لقد حدث شيء في هذا اليوم، يوم المظاهرة وكان يجب أن تكون الكاميرا موجودة في ذلك اليوم، يوم 8/8/1990 لقد كانت سناء الفودري على حق عندما طلبت من ابن خالتها منصور المليل أن يوجد الكاميرا في هذا اليوم لأنه عبر عدستها، عدسة هذه الكاميرا، شهد العالم أجمع هذه المظاهرة وشاهد نفس هذا العالم شيئا آخر.

نقلّة

أصوات المظاهرة

-الله أكبر الموت لصدام-

«وصوت اطلاق نار العراقيين على المظاهرة، وصراخ»

الكاميرا الحقيقة كانت على طول المظاهرة متابعة خط المظاهرة، ولكن في لحظة الضرب آخر لحظة في المظاهرة، راعى الكاميرا مسكين، المصور طاح، وقام مرة ثانية، ركض بدت الكاميرا شغالة وهو يطيح وصوت اطلاق

النار مسموع في الكاميرا الفيديو، الي جابوها من المظاهرة.

نقطة

موسيقى

«إيكو»: العالم شاهد المظاهرة؟

طبعاً، لأن شريط المظاهرة وصل لخارج الكويت.

«إيكو»: معقول؟

أكيد

«إيكو»: واسمعونا واحنا نهتف؟

وشافوكم، شافوا المظاهرة.

«إيكو»: شافونا واحنا شايلين صور صاحب السمو وصور سمو ولي العهد؟

شافوا كل شيء.

«إيكو»: شافوا كل الشريط؟

ليش سكتي؟

«إيكو»: لأنك تقول شافوا كل المظاهرة.

ليش في شيء معين كنت تبينهم يشوفونه في شريط الفيديو؟ كنت تبينهم يشوفون لحظة استشهادك؟

«إيكو»: لا كنت أبي العالم يشوف همجية الجيش العراقي وهو يطلق علينا النار من كل صوب.

واستشهادك؟

«إيكو»: مو مهم استشهادي، لأنني كنت أتمنى الشهادة.

أنا ودي أصير شهيدة، حق الوطن، ودي أصير شهيدة، انت مره شكرك تخافين من الموت، قلت يايمة، أنا ما اخاف، بس انتو بنات وهذول الجنود عندهم اسلحة، واحنا ماعندناشي نقول احنا عندنا الله أحسن من كل شيء، قومي خروح، والله ثلاثة ايام ما رحت وياهم، نهار رابع رحت وصار الي صار، الحمد لله.

سنا الفودري كانت تريد الشهادة، وقالت ذلك لأنها قبل استشهادها بساعات، فقد كانت مؤمنة بالله وحده ولا تخاف إلا الله.

فيد أوت

الشهيدة سناء

الفودري

مع الموسيقى:

الراويّة:

سنا:

الراويّة:

سنا:

الراويّة:

سنا:

الراويّة:

سنا:

الراويّة:

سنا:

الراويّة:

سنا:

الراويّة:

سنا:

صوت أم سناء

الفودري:

الراويّة مع

موسيقى

سناء مع الموسيقى خلفية

صوت أخت سناء مع الموسيقى

موسيقى

ولست أبالي حين أقتل مسلما
على أي جنب كان في الله مصري
ولست بمبد للعدو تخشعا
ولا جزعا، إني إلى الله مرجعي

«موسيقى»

إهي كانت تهتف بصوت عالي، وكانت ماسكة صورة الشيخ جابر وأنا ماسكة صورة ولي العهد، صراخها مو طبيعي أنا أهتف بصوت واطي، تقول لي بالحرف الواحد يا جبانة طالعة بمظاهرة وبتعبرين حق العراقيين إنك ما تبينهم، ماتبين صدام موجود، وتقولين بصوت واطي، فقمتم أقول معاها بصوت عالي، لأننا كنا في مجموعة النص، ويادوب كنا نسمع قائدة المجموعة شتقول، ونكرر وراها.. الله أكبر. أشهد أن لا إله إلا الله يعيش جابر. يسقط صدام.. لا حكم للظالم. ولما وصلنا للنص بدينا نقول يا صدام شيل ايدك تري الشعب مايريدك، هذه كانت تردد بلحن. إهي كانت تقول بصوت عالي تصارخ، حتى أقول لها شوي شوي انا كتفي بكتفها، يادوب الي سمعنا صوت طلق الرصاص الي كان من البداية بالهوا، هني تناثرت المجموعة طبعاً الشباب حركوا السيارات، والحريم تشتتت، لأن صار الاطلاق عشوائي؛ زاد اطلاق الرصاص علينا بالأرض، يعني تخيل نشوف التراب يتطاير أمامنا، حتى الوالدة مو بظنها هذا الرصاص يسبب ألم، لأن ما كنا نشوف الرصاص. قمنا بالصراخ وظلينا مجموعة بسيطة، حتى قائدة المجموعة وقفت صوبنا، اذكرها كانت لابسة بنطلون جينز وبلوزة مقلمة ونظارة ولامة شعرها، وفي اعتقادي انها تكون اسرار القبندي.

نقطة

«صوت ايقاعات»

أسرار القبندي شهيدة أخرى من شهداء الكويت، هل شاركت في هذه المظاهرة مع سناء الفودري؟ هذا ما تعتقده أخت سناء الفودري، وهذا ما سنعرفه في حلقة أخرى عندما نأتي على ذكر الشهيدة أسرار القبندي، فإن لم تكن أسرار القبندي فلربما تكون وفاء العامر أو ربما سعاد الحسن فإن لم تكن هذه أو تلك، فالمهم أنها أخت رجال، وهذا ما سنعرفه في حينه.

الراويّة:

نقطة

«موسيقى»

في يوم شفت صورتها على الكتاب السيرة الذاتية لها، تقريبا نفس ملامحها، وحده متروسة وكانت لامة شعرها. كانت تنادي ها بنات خفتوا نرجع، قالت لها سناء ما ارجع، أنا طلعت، يعني بكمل، يا إما استشهد يا أكمل المظاهرة، ارجع البيت ما ارجع.

«موسيقى»

لم تعد سناء الفودري إلى بيتها.

يمه سناء تقول رحنا وصلنا
يمه الوطن أفديه، ديرة أهلنا

«موسيقى»

«صوت مؤثر لحركة أوراق»

سناء تعرفين ها الكشكول؟
ممكّن أشوفه؟
تفضلي
هذه كراسة مذكراتي اليومية.

«أصوات تقليب أوراق»

من النوع الي كانت تحب تكتب مذكراتها اليومية، لحياتها، يعني الي يدور. أهم الاحداث في البيت عندنا، أو بالنسبة لها، المواقف الي مرت فيها، أو أشياء صادفتها في حياتها العملية أو الدراسية.. كانت تكتبها.

«صوت تقليب أوراق»

هذه مذكراتي يوم كان عمري 15 سنة.
وكتبت غيرها؟
طبعا، كنت دائما أكتب مذكراتي.
تسمحيلي أشوف مرة ثانية؟
تفضل

في سؤال كنت تطرحينه على نفسك وفي نفس الوقت على صديقك، ممكن

صوت أخت سناء
مع موسيقى:

الراوية مع خلفية
موسيقية:
سناء:

الراوية:
سناء:
الراوية:
سناء:

صوت أخت سناء:

سناء:
الراوية:
سناء:
الراوية:
سناء:
الراوية:

أطرحه عليك مرة ثانية؟	سناء:
بس يمكن يكون جوابه مختلف عن الي مكتوب.	الراوية:
وليش يختلف؟	سناء:
أكيد لأن الجواب الي عندك مكتوب وانا عندي 15 سنة، وإذا جاوبتك	الراوية:
الحين أكيد بيكون الجواب مختلف.	سناء:
أحب أسمع منك الجواب المكتوب.	الراوية:
تبي تعرف ان كنت اتذكر أجوبتي في تلك الفترة؟	سناء:
بالضبط.	الراوية:
تفضل.	سناء:
السؤال يقول، متى تفرحين؟	الراوية:
عندما أحس بأن الناس تحبني.	سناء:
ومتى تحزنين.	الراوية:
عندما يجرحني إنسان ويخيب ظني ويجرح إحساسي.	سناء:

نقطة

والله في صغرها هادية، فقيرة، دايمًا تواسيني تقول يمه إذا أحد قال لك شيء لا ترددين عليه، لا تجاوبين، علشان الله، الله يسامحك، إذا ما رديتي عليه، الله يسامحك على كل الذنوب الي سويتها.	صوت الأم:
---	-----------

«أصوات تقليب أوراق»

في سؤال تطرحينه على نفسك يقول، هل تحبين أبويك؟	الراوية:
نعم والله يخليهم لي ويطول عمرهم.	سناء:
مثلك الأعلى؟	الراوية:
السيدة زينب وأختي نجاة.	سناء:

«تقليل أوراق»

وفي سؤال يقول أماكن تفضلن الذهاب إليها؟	الراوية:
شنهو كان جوابي؟	سناء:
الجواب المدينة الترفيهية، البحر، البيت.	الراوية:
ومكة المكرمة، مو مكتوبة؟	سناء:
ليش تحبين تروحين مكة المكرمة؟	الراوية:
أنا رحلت لمكة فعلا.	سناء:

«تقليب أوراق»

صوت الوالد:

وراحت معاي 9 مرات العمرة.
وطلبت مني تروح تزور قبر الرسول، رحنا الفجر أنا وياها، وديتها زارت
قبر الرسول وسلمت على الرسول قدام الضريح.

«موسيقى»

الراوية مع خلفية
موسيقية :

ولكن كم كانت سناء الفودري تحب الكويت؟ وكيف عبرت عن ذلك في
مذكراتها الشخصية؟ عندما طرحت على نفسها هذا السؤال، هل تحبين
الكويت؟
نعم..

سناء:

«موسيقى»

سناء:

صوت لحدى
جارات سناء

.. وهي أرض أجدادي وأحب صيفها وشتاها، وكل شبر فيها.
أي والله - احنا ويا الشهيدة سناء جيران. كان يوم المظاهرة بنتي وكنتي
كانوا معاه، اهمما في المقدمة وشايلين العلم وكان في يدي علم عصاته
ثقيلة، ما اقدر اشيله، كانت تقول لي، خالتي هذا العلم ثقيل عليك، خل
أعطيك العلم الي عندي، علشان ماتقدرين تمشين، وحر كان يومها، تعالي
بجانبي، لازم تهتفين بأعلى صوتك، بطل الماي بيدي، أبكي وتخنفني
العبرة، وكانت ورائنا بنت في يدها مكرفون، ماكانت متحجبة ولا عليها
عباءة، إهي كانت تقول واحنا نردد وراها. وكانت هي وبنتي أعلى صوت،
كانوا في نفس العود كلهم ضعاف الجسم، هذه البنت، اسمع عنها،
سمعتها عطرة، سبحان الله، الله كاتب لها تصوير شهيدة، وهنيئا لها على
هالموتة، فداء الوطن، والوطن عزيز مايرد إلا بدم العزيز (يتهدج صوت
الجاراة بالبكاء) كلنا ودنا إحنا وعيالنا إنروح فداء حق الوطن. وهذه
البنت سبحان الله من وهي صغيرة طالبة الشهادة، تقول خالتي هي
موتة موتة، الي تدوسه سيارة والي يموت موتة عادية، يفرق عن
الشهادة، أنا ودي ونفسي أموت شهيدة، أتمنى اقول لها أنت صغيرة،
تقول أبي أصير مثل آل بيت الرسول كلهم استشهد، كلهم في الجنان. أنا
أبي أرافقهم، أبي أصير شهيدة، هذا قبل الغزو، لا إله إلا الله عليها، عندها
أفكار نظيفة وأخلاق عالية، ياسبحان الله، والله هنيئا لها ولنا نحن، والله
بالتاريخ، أجيالنا نحازيهم لما يكبرون ونقول في ذاك التاريخ، استوى
كذا، فتاة عمرها من عمر الزهور استشهدت في سبيل الوطن.

والوطن عزيز ما يبرد إلا بدم العزيز
عندها أفكار نظيفة

نقطة

«موسيقى»

نعم لقد أرادت سناء الفودري الشهادة، كأنها كانت ترسم طريقها نحو ذلك منذ زمن «ورود على ضفائر سناء» لغازي القصيبي، قصيدة كتبها 1985 والتي ضمها ديوانه الذي يحمل نفس الاسم، هذا الديوان عثرنا عليه من بين كتبها وتشير قصيدة غازي القصيبي ورود على ضفائر سناء إلى أن سناء الفودري عثرت في هذه القصيدة على ما تريده، المستقبل، ونهاية المطاف.

نقطة

«أصوات المظاهرة وإطلاق النار عليها»

«فيد أوت»

«موسيقى»

أوت إلى فراشها في جيبها وصية
وفي العيون شعلة غاضبة شهية
أوت إلى فراشها صبية
واستيقظت فودعت صباها
وقبلت جبهة أمها ولثمت أباها
وانطلقت إلى الزفاف بالمنية
وأصبحت شهيدة، أسطورة فريدة
في العالم الموبوء بالأقزام والأصنام
والقصيدة

نقطة

«موسيقى»

ولكن ما قصة ورود على ضفائر سناء؟ وكيف ارتبطت سناء غازي القصيبي بسناء الفودري، وما تفاصيل استشهادها؟

موسيقى النهاية

الراوي:

الراوي:

الراوي:

بالنسبة لسناء الموجودة في قصيدة غازي القصيبي وسناء أختي،
مادري.. في الوقت الي شرت فيه الكتاب، كانت مستأنسة وايد منه، لأن
فيه قصيدة «ورود على ضفائر سناء» لما قرأت القصيدة وكان وقتها
عمرها 15 سنة، اربطت منقطة القصيدة:

تحجبوا!

تحجبوا!

قد أقبلت سناء

يعدو بها المهر ويسبق الرياح

متخيلة نفسها هي الفارسة، الي راكبة ذلك الفرس والي قامت بعمل شبه
عظيم، وجموع الرجال في ذلك الوقت ماقدروا يقومون بعملها هذا، فكانت
مفتخرة بالمنقطة.

نقطة

«موسيقى»

نقطة

«أصوات أوراق تصفح»

سناء!

الشهيدة سناء:

ماذا نقول يا سناء؟!

أقلامنا تعفنت من الرياء

لساننا انشق من البكاء

عيوننا الخواء يمرض الخواء

قلوبنا الحجارة الصماء

ماذا نقول يا سناء؟!

لم يبق ما بين الرجال فارس

فأقبلي...

فارسة النساء

ليش ما تواصلين؟

ما دري المديح الي في القصيدة

الراوية:

سناء:

تستحين من المديح؟
أشعر أن غازي القصيبي يمدح وايد
يمدحك وايد؟
يمدح سناء.
وانت مو سناء؟
وين أنا، وين سناء غازي القصيبي
سناء شنهو الم نقلة الي بيعجبك بالذات.
تحجبوا!
تحجبوا!
قد أقبلت سناء!
تحجبوا!
تحجبوا!!
قد أقبلت سناء
يعدو بها المهر ويسبق الرياح
وشعرها من خلفها
زوبعة سوداء
ويدها على العنان..
نقطة من العنان
تحجبوا!
تحجبوا!
يا أيها الرجال
فقد هزمتكم - كلكم! -
حين حمى القتال
لم تقدروا أن تصبحوا رجال
فحاولوا أن تصبحوا نساء
وحاولوا أن تلدوا
صبية وحيدة
أن تلدوا سناء.

«تصفح أوراق»

الراويّة:

سناء:

الراويّة:

سناء:

الراويّة:

سناء:

الراويّة:

سناء:

الراويّة:

سناء:

وظلت فترة تتكلم عن القصيدة، وتقول شلون الدكتور غازي القصيبي

صوت أخت سناء :

يكتب قصيدة باسمي، أنا بالذات، كانت مستأنسة من تكرار اسمها في القصيدة، وخذت الكتاب وخشته.
ولكن لماذا احتفظت سناء بديوان غازي القصيبي، «ورود على ضفائر سناء»؟ هل هي القصيدة؟ أم أن اسم سناء هو الذي شدها بالفعل لتحتفظ بالديوان.

«موسيقى»

الرؤيا
قصيدة الرؤيا
أي نعم قصيدة الرؤيا شدتني وايد، حسيت لو إن الإنسان يعيش هذه الرؤيا على أرض الواقع، لكان أسعد المخلوقات.
وليش قصيدة الرؤيا بالذات؟
لأنها تعبر عن العطاء، أسعد ماعلى الإنسان أن يقدم شيء للآخرين، يقدم شيء للناس الي يحبهم.

«موسيقى»

سناء الفودري من تحب؟ ولمن تريد العطاء؟ وما الذي تريد أن تعطيه لمن تحب؟
فعلا كانت تتمنى الشهادة، تتمنى تقوم بعمل يرضي الوالدين، عمل يفخر فيه الأب والأم في الدنيا والآخرة، كانت دائما تقول لأمي، «أتمنى أسوي شيء تفخرون فيه ويرفع راسكم»، واعتقد ماكو شيء أعظم من الشهادة.

«موسيقى»

رأيت أني نخلة
تنبت من أكتافها التمور
تأكل من تمورها الطيور
فانتابني الحبور
رأيت أني نخلة
تجوب روض النور
تطارد الظلال والأنسام والزهور
فانتابني الحبور

الراوية:

سناء:

الراوية:

سناء:

الراوية:

سناء:

الراوية:

صوت الأخت:

الراوية:

سناء:

رأيت أني درة
بيضاء.. في قرارة البحور
تخفي عن الملاح والغواص
والصباح والديجور
فانتابني الحبور

رأيت أني نجمة
مسحورة في عالم مسحور
مزروعة بين الشمس والبدور
فانتابني الحبور

رأيت أني كلمة
منسية في دفتر مهجور
مسكونة بالشعر والشعور
فانتابني الحبور
ثم أفقت..
مثقلا بغصة الهوان
لأنني إنسان

سواء الفودري الإنسان، رأت في قصيدة رؤيا للشاعر غازي القصيبي
تعبيرا عن معنى العطاء ومعنى النشوة ومعنى الحبور، فقد كانت وفيه
لوالديها ولوطنها، لم تبخل عليهم بشيء فقدمت النفس رخيصة للوطن
وفخرا للوالدين.

الراوية:

الحمد لله، اهي تحب الشهادة، محد راح ينساها.
أي والله فخر لنا، وهي بنت والحمد لله ان بنتي مو متزوجة ولا عندها
عيال، واستشهدت دفاع عن الأرض.

الأم:

الوالد:

نقطة

«موسيقى»

الوالد: جاءنا سمو الأمير البيت، وقلت له يا أبو مبارك والله بنتي
استشهدت علشان تراب الوطن وعلم الوطن.

الوالد:

نقطة

«أصوات المظاهرات»

«أصوات طيور النورس»

«موسيقى»

خليج الحب! دك القلب صدري
يقول: «رأيت هذا الحسن.. قبل»
أجل! أبصرته في «العين» عينا
يزينها - وأين الكحل؟! - كحل
وثغرا في «الكويت» يذوب شعرا
وتنهمر اللآلئ.. حين يتلو
خليج الحب! بعض القول نفل
وشعري الشعر لا يعدوه نفل
فبسم الحب اعلنه غراما
له من كل جارحة محل
وبسم الحب أشعله هياما
وأهتف أننا للعشق أهل
حافظتها؟

سناء

صوت سناء:

الراويّة:

سناء:

الراويّة:

الأخت:

طبعاً. هذه قصيدة خليج الحب لغازي القصيبي.

طبعاً من ديوان ورود على ضفائر سناء.

بعد استشهادها بثلاثة أيام، صادفت الديوان وقرأت القصيدة، كأنها مرسومة بنفس الطريقة التي استشهدت فيها سناء، أحداث القصيدة ارتبطت مع أحداث استشهادها في تاريخ 8/8/90.

«أصوات المظاهرات»

الراويّة:

صوت الأخت:

ولكن كيف استشهدت، وما تفاصيل استشهادها؟
تجمعنا كلنا الساعة 4 بتاريخ 8/8 بجانب مدرسة عاتكة أخذت الصور كلها معاً، وزعتها على الحريم، ومشينا من وراء مدرسة عاتكة تجاه مدرسة خباب بن الأرت، ورحنا على شارع مستشفى الهادي، كان سيارات فيها جنود ودبابات، يوم شفناهم علينا صوتنا كلنا، ووجهنا الصور والأعلام وخصوصاً صورة الشيخ جابر في وجوههم، وكنا نقول صدام عدو الله، وشيل ايديك ترى الشعب مايريدك، وعاش الأمير، كلنا

نهتف بحماس وصوت عالي، نسمع جنود صدام، إنا مانبي صدام كما أوهمكم، أو ان احنا طالبينكم، بعدين اخذنا خطنا تجاه السفارات، نبين حق الدول إننا ما نبههم وإن الكلام الي يقوله غير صحيح، كنا بنات كبار وعجائز ولما كنا صوب مستشفى الهادي، كانت تريلة فيها جنود، وجندي بيدينه لاسلكي، حتى أنا قلت حق الي جنبي، هذا معطي انذار للمخفر، محنا خافين، ويسوي الي يسويه، كل واحدة فينا كانت تدفع نفسها جدام، وكان واحد من الشباب في يده كاميرا، كان يصورنا وسيارة الاسعاف وسيارات الشباب حوالينا يمين وشمال في الشارعين وفاتحين الأبواب علشان أي شيء يصير، الحريم يدخلون في السيارات.

«أصوات مظاهرات»

أخت سناء تتابع:

يمكن احنا مشينا خطوتين وإلا شفنا الرصاص من كل صوب، من المدرسة من المخفر، وبعدين الشباب قاموا يقولون لنا، روحوا بسرعة، دشوا البيوت، الي كانت مقابل الشارع، كل البيوت افتحوا ابوابهم؟ حتى ندخل ويحمونا داخل بيوتهم، كنا نركض، أنا شفت سناء الله يرحمها، طاحت على الرصيف، أنا أحسب انها غشيانة، ماتوقعت.. لأنني أحسب الرصاص في الهواء، وما كنا نتوقع انه موجه لنا، بعدين قمنا نشوف النار بين أرجلنا، وجاءنا الرصاص مرة واحدة، سناء طاحت على الرصيف، نص جسمها على الرصيف ونص على الشارع وإيمان الخضاري بعدها طاحت، حسبتهم غشيانيين من صوت الرصاص ويمكن من الخوف.

نقطة

«أصوات إيقاعات»

صوت الأم:

جت عطنتي عباتي، وطلعت وياها، كنت أمشي جدامها، قالت لي لا تروحين جدام، تعالي وراي، لو تحبنا رصاص والا شيء أنا جدامك، انت ما تقدرين تركضين، التفت وراي وإلا هي طايحة: قومي يابنتي قومي خنروح، كان تقول خلاص أنا انتهيت، انت روحي ورا المحول، قلت لها، شلون مانقدرين تقومين، قالت لا ما أقدر، شفت هذه راكضة، جاية، قلت لها ردي، هذه طاحت وانت تبين تجين، أنا أتلل فيها، بشيلها، ما أقدر ما حسبت أنها ميتة، ما أشوف منها دم، بس هي حاطة يدها تحت خاصرتها ويد تحت راسها، وتصيح لا تجون صوبي، روحوا، انا انتهيت.

صوت الأخت:

وهي تمشي معاي، سمعتها بس تقول أي، هي أول رصاصه، دخلت من الجهة اليسرى، وخذت نقلة من القلب، شفناها في ملابسها وفي عباتها،

وطالعة من الجهة اليمنى، هذه اللي طاحت فيها سناء، حاولت أمسك أيدها أشيلها، قلت لها قومي نكمل، قالت أنا دوري انتهى، خليني أنا، بس خلي بالك على أمي، جونا مجموعة من الشباب، قاموا يأخذون الحريم للحديقة، للسرايب، وحاول الشباب يشيلونها، المرحومة كانت شوية متدينة، كانت تقول للشباب نزلوني من الأرض خلوني احط عباتي على روجي عدل، تقول للشباب نزلني اعدل نفسي، وهي بهال لحظة كانت مستوعبة للأحداث، رفعت راسي، جاء واحد من الجيش الشعبي، كانوا توهم منزليته من المخفر، كان لابس دشداشة، وبالطو أدم رفع بالطوه وحطه بحزامه، ولاف الشماغ عليه، ورشها، كانت تطير بالهواء، كأنها ريشة، بس أشوف واحدة تطلع فوق وتنزل حدر وتراب، وتحول لونها، وانحطت في السيارة، وبأقصى سرعة أخذ شارع ثانوية قرطبة، إلى مستشفى هادي وراح فيها مستشفى مبارك.

نقطة

«إيقاعات»

بطلعة صبرية بنتي، مسؤولة في مستشفى مبارك، قلت ها صبرية بشري قالت يبه البقية بحياتك، ترى أختي ماتت، لا تقولين شلون ماتت، أمك واختك يقولون طايحة على الشارع مافيه شيء، قالت هالي تشوف.

نقطة

«موسيقى»

هكذا كان استشهاد سناء الفودري، فقد قرأت قصيدة ورود على ضفائر سناء لغازي القصيبي عام 1985 فهل وجدت في سناء القصيبي مثالا لها؟

أنا في اعتقادي، مئة بالمئة، ان كل شيء في حياتها يخطط لاستشهادها، في سن 13 راحت العمرة، بعد رجوعها كتبت في مفكرتها، انها راح تترك جميع الأعمال الصبائية، وانها راح تواظب على الصلاة والعبادة، وتعمل نوع من الغسيل والتطهير لنفسها، وماتقوم بعمل يغضب الله، وتحاول ترضي الي حواليتها وترضي الوالدين..

نقطة

«موسيقى»

سناء الفودري من مواليد 11/10/1969 طالبة بكلية الدراسات التكنولوجية، قسم الهندسة الكيميائية، كانت ستحصل على دبلوم

صوت أبو سناء:

الراوية:

صوت الأخت:

الراوية:

التخرج في شهر اكتوبر 1990.

قلت لها ييه بتطلعين مظاهرات، وانت قريب تخرجين، وياكر بتاخذين رجل، خنشوفك ونشوف عيالك، قالت ييه هذا كله مو على بالي لا زواج ولا غيره، والشهادة انشاء الله باخذها، شوف وفعلا اخذت الشهادة، لكن شهادة ربانية. سناء كانت عزيزة وايد وايد عزيزة.

نقطة

«موسيقى»

طبعا كنت واثقة ان الكويت بترد.
ما كنت خايفة إن الوضع يمكن يطول؟
ما كان يهمني اشكثر يطول، لكنني واثقة إن الكويت بترجع لنا.
ديرتنا بترجع مادام احنا عيالها، الديرة انشاء الله بترجع.
قلت ياسناء شلون الديرة بترجع مليون جندي جايلي، قالت بترجع.
نعم وعادت الكويت، كما توقعت سناء، وكما توقع شاعرها المفضل غازي القصيبي شاعر ورود على ضفائر سناء

«موسيقى»

اقسمت ياكويت برب هذا البيت
سترجعين من خنادق الظلام
لؤلؤة رائعة كروعة السلام
أقسمت ياكويت برب هذا البيت
سترجعين من بنادق الغزاة
اغنية رائعة كروعة الحياة
أقسمت ياكويت برب هذا البيت
سترجعين من جحافل التتار
حمامة رائعة كروعة النهار
أقسمت ياكويت برب هذا البيت
سترجعين من خنادق الظلام
لؤلؤة رائعة كروعة السلام

ولدت قصيدة «ياكويت» للشاعر غازي القصيبي في الثامن من اغسطس عام 1990 وكان استشهد سناء الفودري في الثامن من اغسطس عام 1990.

النهاية

صوت الوالد:

سناء:

الراوية:

سناء:

صوت الوالد:

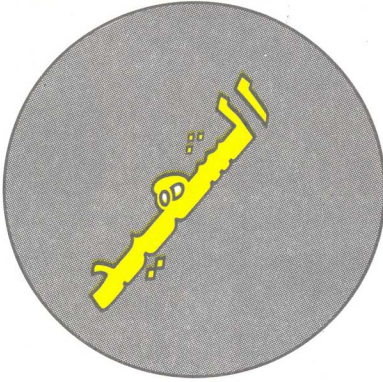
الراوية:

الراويّة مع

موسيقى:

الراويّة:

يوسف الفلاح



الجزء الأول

المقدمة الثابتة

أصر على البقاء في الكويت، وقف في وجه المعتدي الغاشم، فقد التحق في معسكره منذ اللحظة الأولى للغزو العراقي الغادر.

«سحبة موسيقية سريعة»

كانوا في الديوانية، وكان موجود في البيت، جاني وقال لي: أنا استدعوني الجيش، ضروري راح أروح، الظاهر في شيء.. العراقيين، طبعاً ما عنده فكرة واضحة، العراقيين وينهم وشلون، أو داخلين الكويت، ما قال، طبعاً راح. ذيك الساعة ما عندي شيء، نمت الصبح الساعة أربعة الفجر، دقت علي بنت خالتي قالت لي: رشا قومي، تري العراقيين واصلين عند مستشفى العظام، فأنا قمت مخترعة وايد، فتحت الدريشة سمعت أصوات ضرب، يعني تقريبا كل دقيقة ضربة. فعلى طول قلت للسائق: شوف

الراوية

صوت زوجة
الشهيد:



الطريق على أساس بروح لبيت أبوي، ورحت الدعية، يوسف اتصل
الظاهر فيني بالمتنصورية مالقاني فاتصل بالدعية قال لي:

أم عالية ضروري الحين تروحون الشاليه، العراقيين ترى دخلوا والحين
محاصرينه في الجيوان، فانتوا أفضل لكم تروحون الشاليهات.
«تكمل الزوجة»: «أهو كان باعتقاده أنهم ماراح يوصلون بهالسرعة
الخيران، يعني الشاليهات، فما دخلت في بالي أروح الشاليهات، طبعاً
خطر، أهلي مو راحين معاي وعيالي، فاستصعبتها وايد، وقلت له ما اقدر
أروح، وسكرت التلفون.

«صوت إغلاق سماعة التلفون»

«موسيقى»

«مؤثر رنين التلفون، مع رفع السماعة»

كلمني مرة ثانية، بس كان وايد منرفز، الظاهر كان عليه ضغط وايد..
قال: أقول له شلونكم فقال الحمد لله زينين، بس أهو متصل يطمئن هل
احنا رحنا وإلا لأ، قلت لأ مارحنا، قال OK.

«صوت إغلاق السماعة»

وطبعاً ذيك الليلة قعدت أنطره، طبعاً تدرون بأحداث 8/2 الغزو والانزال
وضرب دسمان وهذا، في هاللمحة بالي معاه كله معاه، يعني شيسوي
ووينه، يعني ماني مفكرة بأي شيء، بصراحة العراقيين كانوا جدامي بس
ماكنت حاسة فيهم، لمن صارت الساعة تقريبا 11 بالليل، أهني بديت
أتوتر وايد، حتى أهلي حسوا فيني، كنت بعرف يوسف وينه؟ ما قدره
أعرف وينه في الساعة تقريبا 12.. حتى بنتي ذيك، الليلة مسكينة ما
أنساها، خذت مني طق، لصغيرة، كنت بنومها ومعصبة، ماني قادرة
أنومها، بالي مو معاه، بالي مع يوسف.. باللمحة هذه اتصل بالتلفون.

«صوت رنين التلفون»

«صوت رفع السماعة»

آلوا أم عالية أنا موجود في مخفر كيفان خلي يجيني احد ياخذني.

«صوت إغلاق السماعة»

الشهيد من خلال

التلفون :

صوت زوجة

الشهيد :

صوت زوجة

الشهيد :

صوت الزوجة :

الشهيد:

صوت الزوجة :

فراح واحد خذاه من مخفر كيفان وجابه البيت، طبعاً شقول لك، ذيك اللحظة الي دخل علينا البيت، شقول لك، متضايق وايد وايد، متضايق يعني كان ينفض، بدلته الي كان لابسه، بدلة الجيش بان فيها آثار دم، اقول له من وين هالدم، كان يقول من الجثث الي شلناهم، جثث الكويتيين وجثث العراقيين. حتى ذيك الليلة مسكين مانام، وحتى من كثر ما كانت أعصابه مشدودة وايد، ياله مثل الشد برجله، المهم من يوم ثاني، الصبح، لبس بدلته بيروح اللواء 15، ماخلاه أبوي، قال له وين تروح، طبعاً أهو مادري، كلمته واحدة، واذا قال ايه ما قال لا. واذا كان معزم بيروح، بيروح. ماقدر عليه، محد قدر عليه. المهم خذ سيارته وراح، ووصل للدائري الخامس، ورجع ماقدر لأن العراقيين ردوه أصلاً ما في مجال يكمل، بس عاد من هذا اليوم بدأ! انا ما لاحظت عليه تكوين مجاميع، وتكوين خلايا مقاومة، بس الي لاحظته في عندنا سلاح موجود في البيت وكان يوزعه، في جماعة يتصلون فيه ويجون ياخذون السلاح من البيت.

«موسيقى»

اتصالاتي مع الشباب كانت محددة جداً سواء للقاء معاهم، للقيام بعملية معينة، أو لنقل السلاح، أو لتوزيع الفلوس. كل شيء كان بنظام، لأن أكثر ما كان يهمني أهو إن إحنا نقوم بعملياتنا دون تعريض أفرادنا لأي خطر لأن الانسان الكويتي ما يتعوض.

والمجموعة الي معاك كانت تستجيب للدقة الي كنت تتحرك من خلالها. طبعاً، صحيح كان فيهم مجموعة من المدنيين، لكنهم تحولوا بسرعة إلى عسكريين.

«موسيقى»

(تدل على المواجهة)

يحاول الاستفادة بأكبر عدد من الشباب، لأن في تحركات كانت على الدائري الرابع وعلي الدائري الخامس. وكان يحاول بأي طريقة أن يعمل لهم أي عاقبة، زودته بمجموعة من الشباب كانوا من الشباب الطيب، رغم نقص الخبرة، لكن أعتقد أنهم أدوا الواجب، وكان الشيء هذا بإشراف الرائد يوسف رحمة الله عليه وحققوا نجاح في كذا عملية معاه، رغم قلة الخبرة،

الشهيد مع موسيقى خلفية :

الرواية:

الشهيد : «إيكو»

أحد رجال المقاومة:

وهذا اعتقد يرجع إلى أن الشهيد يوسف رجل متمكن في مجال عمله، وحسب ما سمعت عنه إنه إنسان سلس في أسلوبه في التعليم على السلاح، في إيصال المعلومة للشباب الي معاه.

«موسيقى»

نعم لقد كان قادرا على احتواء المواقف، لقد جبل يوسف الفلاح على خصال عديدة تشكلت معه منذ صغره وكانت الأساس الذي جعل منه ذلك الانسان، الذي اكتشفناه أيام الغزو الغاشم، ونحاول اليوم التعرف عليه أكثر وكيف تشكلت شخصيته التي دفعته ليقوم بما قام به من أعمال بطولية ليصبح اليوم واحدا من شهداء الكويت.

«موسيقى»

كان الله يرحمه مهذب، مؤدب، الواحد تدرين في الكويت أول كنا حفائي، لكن صدقني ماعمرى شفت يوسف طالع من البيت حافي، ولا طالع شعره كشه، يوسف تقريبا من عمره 10، أو 11 سنة، كان يروح يقعد بديكان، أبوه، إذا راح يصلي، يوسف يقعد بمكانه، الشهيد يوسف من يوم اهو صغير كان إنسان تقدر تعتمد عليه ويعتمد على نفسه في أشياء كثيرة، في عنده جاري 24، كنا نلبس جوارينا عند راعي الجواري اهو يلبس جاريه بروحه. يوسف كان ابوه يعتمد عليه بأشياء وايد. وصفاته الشخصية. وايد محبب كان، لزملائه العايشين وياه، يعني كان على أخلاق عالية، وكان مشاركته الحديث مع الناس مو عن أي اعتبار، كان قليل بكلامه من يوم هو صغير، كان تبين فيه الشخصية القوية من يوم اهو صغير.

«موسيقى»

«إيكو» أحب الأصدقاء، أشوف حياتي من خلال اصدقائي.

لذلك فتحت الديوانية؟

«إيكو» ديوانية المنصورية فتحناها أول ما انتقلنا المنصورية.

يوسف من يوم عمره 15 أو 16 سنة فتح ديوانيته في المنصورية، علما أن كان أخوه الله يرحمه زاحم موجود، بس الديوانية كانت تسمى ديوانية يوسف الفلاح. بعدما توفي أخوه، ووالده حاشه الشلل.

الراويّة :

صوت صديقه
محمود :

الشهيد :

الراويّة :

الشهيد :

صوت صديقه
محمود :

نقطة

فصارت المسؤولية كلها علي، قمت بواجب الديوانية.
يوسف شلبي يخلبك تتحمل المسؤولية بالصورة هذه؟
مادري ربما هذا ناتج عن تربية والدي لي، الوالد كان دائما يحملني
مسؤوليات يفترض أنها أكبر من سني لكن كنت سعيد بتحملها أحب
مساعدة الناس يمكن أفكر بمشاكل الآخرين قبل مشاكلي.

والسبب؟

هذه كانت بالنسبة لي قمة السعادة.

وتهمل بيتك؟

أبدأ، أحاول إسعاد أسرتي وأصدقائي وزملائي في العمل، رضا الآخرين
هو قمة نجاحي كإنسان.

ما تعتقد أن هذا مثالية؟

وليش اعتبرها مثالية إذا كنت قادر علي تحقيقها.

يوسف كان أكثر من الزوج، مو زوجي وبس، زوج وصاحب وصديق،
يعني حبيب، ما أوفيه يمكن لو أقول.. كان دائما الله يرحمه لما أنادي به بو
ابراهيم، مايرضى، أبي دائما تناديني بوعالية كان يحب اعياله وايد وايد،
لازم يوميا اهو الي بالليل يلحفهم ولما يقوم الصبح، علاقته مع اعياله
ملتصقة، ومع أصحابه وايد يحب أصحابه، فاتح الديوانية وما تسكر
سواء كان موجود أو مسافر في دورة أبدا ما تسكر طوال أيام السنة.

الديوانية هذه من عرفتها إلى 8/1 بالليل يوم الاربعاء، كلنا فيها، لم تغلق
ولا ليلة وحتى ب وفاة أخوه الله يرحمه، ب وفاة والدته، وفاة أبوه الله يرحمه
لم تغلق الديوانية ظلت مفتوحة واحنا نتردد عليه ولم تغلق الا في يوم
8/2.

«موسيقى»

محمود الشطي من أعز الأصدقاء كنت أرجع له في أمور كثيرة حتى في
موضوع زواجي استشرته.

دايما احنا على صلة في الأمور حتى الخاصة، حتى في موضوع زواجه أنا
أول من سألني عنه واستشارني.

الشهيد :

الراوية:

الشهيد :

الراوية:

الشهيد :

الراوية:

الشهيد :

الراوية:

الشهيد :

صوت الزوجة:

صوت صديقه

محمود الشطي :

الشهيد :

صوت محمود

الشطي:

الراويّة:

الشهيد :

يوسف شنو الأمور المشتركة الي بينك وبين صديقك محمود الشطي.
بو أحمد كانت تربطني في بوأحمد علاوة على الصداقة، مسائل تتعلق
بالشعر والفن والموسيقى.

«موسيقى وأغنية حديث الروح لأم كلثوم»

الصديق محمود في

خلفية الأغنية :

يعشق الفن ويحب الحياة جداً، ولا عنده هم، ماعنده هموم اطلاقاً،
الشهيد الله يرحمه في أمور الفن، أولاً يعشق السامري عشق لا حد له،
يحب السامري حب كثير وكبير ويسمع الأغاني القديمة، يعني ذات المعنى
وذاات المدلول والأصالة، مايجب سفساف الكلمات هو متميز ذواقه،
أحياناً كثير يقول شوف الكلمة شلون جاية في موقعها، يحدثك تعده
شخص خريج لغة عربية أو خريج أدب عربي، يتذوق الموسيقى، يحدثك
عن تاريخ الفنانين وأغانيهم والأغنيات التي لها تخصص، تستغرب
يعرف أمور حتى الشخص المرتبط في الفن، كثير منها، مايعرفها، يعني
يرويك إياها يرويك حادثتها، يرويك قصة أغنية، ومن الكويت يطرب
لعوض الدوخي كثير وكان يميل إلى الاصوات. وكان أيضاً يحب أم كلثوم
ومحمد عبدالوهاب ويحفظهم حفظ، وكنت معاه لما أذندن على العود وهو
علي الايقاع، أهو الي يحيي، ويمكن معاك حتى تمل وهو مايمل. ناهيك من
أنه دائماً يجمعنا للفن، يعني لو بيروح سمره أو حفلة وهو معزوم، في
الديوانية يجي.. ترى أنا معزوم وامشو معاي مايعرف يروح مكان
بروحه، مثل مانقول، يجيب بخور للسوق.. ويستمتع لمتعة اصحابه.. تجد
فيه الأصالة الأخلاقية التي تميزت فيها العوائل الكويتية الي ماشابتها
الماديات، ولذلك لما تسمع أنه دخل المقاومة فلأنه أهو احب الكويت كثيراً
وأحبته الكويت أكثر.

«موسيقى»

أبشري يا دانة الأمواج يا سحر البحار
ستعودين قريباً وقريباً ستعودين
إلى حضن النهار
وردة تعشقها كل العيون
موجة تعلو على صخر الشجون

الشهيد مع

الموسيقى :

دخل
وأحبته الكويت لأنه أحب
الكويت كثيراً

نجمة تختال بالعشق، الفتون
ستعودين فلا تبتأسي
أبشري يا دانة في المحبس
جولة الأحزان تدنو نحو شطآن الختام
وسحاب النصر يصغي لعصافير السلام
فارتدي أحلى القصائد
وارسمي كحل السرور
واسكبي وهج القلائد
فوق اعناق الحرير
لملمي سَهْدَ السهاري
وانزعي خوف الحيارى
قربي منك الصغار
واحضني شوق الكبار
وابتني عشا رحيبا للجميع

«موسيقى»

نعم يوسف الفلاح أحب الكويت فأحبته، وكيف لا وهو الذي تعود على
الحب والعطاء والمشاركة، لقد كان في السلم شريكا لأبناء بلده يكتسم معهم
الوفاد والعطاء للوطن الذي أعطاه ولم يبخل في يوم ما على أبنائه، لقد كان
منظما وملتزما طوال حياته، في حياته الأسرية وفي حياته اليومية وفي حياته
العملية كعسكري في الجيش الكويتي. صديقه الراحل طارق محمود الباقر
عاش معه الحياة العسكرية.

«موسيقى»

أهو كان في سنة 75 وأنا في 76 هو في الدفعة الثامنة وأنا الدفعة التاسعة
الحقيقة العلاقة بدأت من هنا، وبدأت تكبر من هنا، ما أبي اتعرض وأقول
شنهو نظام الكلية، وشنهو علاقة الطالب الي سنة ثانية بالي في سنة أولى،
وان الطالب الي بالسنة الثانية هو الي يقود الي بسنة أولى ويقوده دائما
بقوة، ولكن الشهيد الله يرحمه يوسف، ما كانت عنده هالسوالف، كان
يعطيني النصيحة وأنا واقف بالطابور ويمشي عني، طارق كذا، طارق

الراوي:

صوت الراحل طارق

الباقر :

بنطلونك غلط ويمشي عني، ماكان من النوع الي يزف، والكلمة البذيئة ما تطلع من لسانه حشا. ما سمعتها انا من المرحوم. فكان يوجه ولا يتخذ العسكرية وسيلة لد لسانه ويده علي، ولا يعاقبني عقاب معين، لا مكان عنده لهذه السوالف .. تخرج المرحوم قبلي بسنة وتخرجت بعده. تلاقينا في مجال عمل واحد لمدة أربع سنوات وشوية، من 80 إلى آخر 84 كنا نعمل في مجال واحد، في وحدة تسمى مدرسة الدروع، الشهيد الله يرحمه، كان يبعد بيني وبين مكتبه تقريبا عشرين مترا، كان في مبني وأنا في مبني ثاني. أول منصب مسكه كان مساعد لأمر جناح الإشارة، ولقيادته ولحسن تصرفه، استلم أمر جناح للإشارة وهو ملازم أول بتوقيع من رئيس الاركان، وهذا صعب، وأمر الجناح لا يستلمه إلا نقيب قديم ومرشح لأن يكون رائد. وطبعاً إن دل هذا على شيء إنما يدل على حسن تصرفه عسكرياً. الشهيد الله يرحمه كان ملتزم بالدوام التزام تام، مايعرف التأخير عن الطابور.

«نقطة»

كان وايد ملتزم بعمله، الي اعرفه انه الجنود كانت علاقتهم معه وايد ممتازة، وكانوا يحبونه، وما كان يعاملهم كأعلى منهم، كانوا ربيع وكأنهم أسرة واحدة.

في مجال العسكرية، نضطر لأن نحاكم فلان لسلوكه، الشهيد الله يرحمه، كانت محاكماته للعسكريين قليلة جداً، لأنه عرف يعامل المجموعة الي عنده معاملة يشهدوا لها كلهم. وأنا متأكد الحين، أي واحد منهم عمل ويا الشهيد يوسف اذا خطر هذا الشيء يوقف عند نقطة نظام ويتذكر شكان يسمع من الشهيد الله يرحمه.

«موسيقى»

ونقف نحن بنقطة عند نقطة النظام هذه كي نواصل الذكرى مع الشهيد يوسف ابراهيم الفلاح ونتعرف على دوره في المقاومة الكويتية الباسلة وعلى قصة استشهاده في الحلقة القادمة من شهادة شهيد.

«موسيقى النهاية»

صوت الزوجة:

صوت الرائد طارق:

الراويّة مع الموسيقى:

يعني.. دايما أقول له يوسف خلنا نطلع إذا أمكن، ليش نقعد إذا أنت مهدد، وأنا بصراحة اتعبت أعصابي وايد، أقوله ماتسوي علينا وعلى عيالنا..

واشكنت تقول لزوجتك، لما كانت تكلمك بهالموضوع.

«إيكو» إذا كلمتني بموضوع الطلعة من الكويت، كنت أقول لها..

لو يخبروني بين عيالي وبين الكويت، اخترت الكويت، تصوري دائما كانت هذه حجوته يعني آخر شيء قال لي، لا تجيبين طاري الطلعة.

«إيكو» طلعة من الكويت ماراح اطلع.

كان وايد وايد مرتبط بالكويت، يعني عنده.. ماني قادرة أوصف حبه للكويت، شيء مو عادي، فيه البطولات الي سواها تراوالي نابعة من حبه لديرته، ووطنه.

«موسيقى»

«إيكو» حبي للكويت ما يعادله شيء، الكويت عطتنا وعمرها ما تخلت عنا ودفاعنا عنها، أهو الي يخليها ترجع لنا.

وأنت كنت واثق إن الكويت بترجع؟

«إيكو» طبعا كنت واثق.

طبعا أهو بالنسبة للحرب، كان متأكد ألف بالمئة، إن شا الله، الكويت راجعة حق أهلها، ودايما يقول حق اهلي والجماعة.. الكويت إنشا الله

راجعة، راجعة حق أهلها، كان الوقت في شهر 9، كان العالم كله واقف مع

الكويت، فطبعا من وقفة واصرار العالم على أن الكويت ترجع، وان صدام

يطلع، كان متأكد أن الكويت راح ترجع.. وفي نفس الوقت كان حريص

يسوي شيء حق ديرته.. دايما أقول له.. انتو ماراح تقدرتون تسوون شيء،

جيوش صدام كل ألف جندي يعادل واحد من الكويتيين الي قاوموا، أو

أكثر من ألف فكان رده مو معقولة نوقف، لازم نقاوم لازم نبين لهم إن

احنا رافضينهم، رافضين وجودهم، معقولة احنا نسكت؟ هذا يعني إن

إحنا رايحين نسكت؟ هذا يعني ان احنا راضيين عن الحكم الي موجود،

راضيين عن صدام.. المقاومة جاءت لأنهم مايبيون وجود العراقيين في

البلد، حتى لو أن العالم مع الكويت والعالم راح يحرر الكويت، فهو بداخله

صوت الزوجة:

الراوية:

الشهيد:

صوت الزوجة:

الشهيد:

صوت الزوجة:

الشهيد:

الراوية:

الشهيد:

صوت الزوجة:

ورافضين وجودهم
إننا رافضينهم

شيء ان لازم يعمل شيء لوطنه.. وكونه عسكري، فهذه نقطة واجد أنا حسينها فيه.

«إيكو» كوني عسكري، احنا العسكريين، اشفائدتنا اذا ما اشتغلنا في الوقت هذا، احنا نتجند ونشتغل سنين، علشان نحارب في الوقت هذا. هذه كانت وجهة نظره بالفعل ما قصر، يعني الي سواه، كل الي قدر عليه، لديرته.

«موسيقى»

نعم لم يقصر يوسف الفلاح في أداء واجبه الوطني لقد كان حريصا على أداء واجبه الوطني لقد كان حريصا على أداء واجبه العملي حريصا على أداء واجباته تجاه أسرته، وكان محبا لأصدقائه. وعندما جاء يوم النضال من أجل الوطن، وقف شجاعا كي يقف وطنه حرا شامخا، ولكن كيف بدأ يوسف الفلاح بتنظيم مجموعاته التي أخذت تقاوم جيش العدو الغاشم؟

«موسيقى»

يوم السبت 4/8/1990 الساعة 10,30 صباحا جاني الشهيد يوسف البيت، وأول واحد يتحمد لي بالسلامة من إصابتي في معركة جيون، وكان يدري إني بالمستشفى، واني انحشت من المستشفى لأن القوات العراقية وصلت له، جاني في البيت يتحمد لي بالسلامة، ونسيت الي فيني، يوم شفته طرت فيه من الفرحة قلت خل نقعد في الديوانية. لا، وانا شغل، امش مو وقته.

كنت أنا أعرج بعدي، اذكر بطل لي الباب بيده واذكر بالمرسيدس.. أول شيء قال لي شلي صار بالنسبة حقه في معركة جيون، أو معسكرات جيون وأنا قلت له شلي صار لي، الحقيقة أنا ما تلاقيت وياه بجيون، لأنني كنت أقاتل من ناحية وهو في ناحية، وقال لي شلي صار له، أول مشوار أخذناه، رحنا الفنطاس رحنا نحاول نسأل عن ربعنا الضباط، الي تابعين حق اللواء 15، كان يعمل فيه ركن أول أمن، الله يرحمه وما شالله عليه كان يذكر البيوت.. ومرينا على كذا بيت.. أذكر أسماء الضباط الي رحنا لهم، حاولنا نجتمعهم.. بدينا نعمل، وكان الشهيد يوسف حريص جدا على تجميع أرقام تلفونات الربع، وكنت الحقيقة أنا واحد من الناس الي اتلقى الأوامر منه، أول خطوة سواها من بعد ما اطمأن على الضباط

الشهيد:

صوت الزوجة:

الراوية:

صوت صديقه
طارق:

الشهيد:

صوت طارق:

الموجودين، هي تجمعهم على شكل مجاميع، ضباط الدفاع أول شيء، على اعتبار بعد العملية.. في وقتها، بعد ما عرفنا الباقي، فوضعنا في المنصورية كذا ضابط، وفي المنطقة الفلانية كذا، وبدينا نوزع، الخطوة الثانية بدأ يدخل المدنيين من الشباب الكويتي، اللي يبي العمل من ضمن الضباط، الخطوة الثالثة بدأ يقوم بالتنسيق بتوزيع عملية الأسلحة والذخائر، كان الله يرحمه عنده معلومات كبيرة عن أن فلان يملك كذا سلاح، كذا قطعة، إذا لازم ناخذ منه شيء وينعطا لفلان، كان يجيني البيت ويتصل في اليوم أكثر من 3، 4 مرات، شنوصار مع فلان وفلان سلاح ما وصله؟ أنا مطرش له، كان ينسق بالنسبة لكمية الأسلحة والذخائر والمعلومات.

«موسيقى مع مؤثرات حرب»

عمليات المقاومة كانت عديدة، تفجيرات تلغيم وطبعا هذه العمليات قاموا فيها أغلب مجموعات المقاومة الكويتية، لكن في عملية قمنا فيها لا يمكن الواحد ينساها، لأنها كانت مُحكمة التنظيم.

يوسف ممكن نعرف هالعملية؟

الشهيد يوسف قام بعملية من العمليات الكبيرة اللي ما اعتقد احد من الناس اللي قاعدين في الكويت سواء كويتيين أو غير كويتيين واللي عانوا من الاحتلال محد يقدر ينسى أو يتناسى العملية، وهي تسميم الجنود العراقيين عن طريق مزج عصير الكي. دي. دي، من نوع البرتيال والتفاح بجرعات من السم وتوزيعه على الشباب الكويتي الطيب اللي قام بدوره بتوزيعه على الجنود العراقيين، وكانت عملية كبيرة الكويت كلها بوقتها سمعت فيها، لأن الشباب كانوا يوزعون على الجنود في الأماكن الحارة وفي الوقت الحار، علشان الجندي العراقي، يشوف العصير بارد ويشربه بدون مايحس بشيء.. هذه العملية ماراح ينساها التاريخ، كان القتلى بأعداد كبيرة، ولكن الظاهر أن السلطات العراقية كانت تعتبرها من الأسرار العسكرية وما تبوح فيها، لأنها تعتبر شيء هزيمة بالنسبة لهم.

«موسيقى»

كان يوسف الفلاح منظما في حياته وكان هذا عاملا مهما لتنظيم مجموعات له مقاومة الغازي المحتل وقد عرفه كل من تعامل معه من أفراد

الشهيد — دمع
موسيقى:

الراوية:
صوت طارق:

الراوية:

صوت بو أحمد:

المقاومة الكويتية الباسلة بأنه رجل منظم وحذر ومنهم بو أحمد. علاقتي بيوسف الفلاح الله يرحمه علاقة أسرية حيث إن بين زوجتي وزوجته صداقة، وكنت أعرفه عن طريق هذه العلاقة معرفة سطحية لكن توطدت علاقتي فيه من 8/5، تلقيت منه مكالمات، قال لي تعالى لي البيت في الدعية ضروري طلعنا مع بعض وحب يشوف ميولي، هل لي ميول مثل أساند أساعد أتبرع أنطوع، ففهمته إني على استعداد، أي شيء فيه الكويت ماراح أقصر فيه. على طول فهمني القصة، إن عنده أسلحة وذخائر وعنده مجموعات إذا أحب أنضم لها، أو إذا عندي مجموعة. بلغته ان عندي مجموعة، فقال لي عندكم أحد يساعدكم، يمدكم بذخائر يمدكم بالنصيحة، بالمشورة العسكرية قلت لا، للأسف لا. مجموعة مدنية، الدافع موجود لكن ما في خبرة، تطوع رحمة الله عليه وقال أنا مستعد أقوم بالعملية بالكامل قام بتسليح المجموعة واذكر أول سلاح ثقيل استلمه كارل ستاف مضاد للدبابات، استلمت وكنا نجهل حتى استعمال الجهاز، وبلغنا ان راح يحضر لنا، ويحاول يدرّبنا عليه ويساعدنا أو يقوم بتنفيذ العمليات إذا استلزم الأمر، انتهت العملية علي هذا الاتفاق. وبعد بـ 5 أو 6 أيام تفاجأنا أنه يحاول الاستفادة من أكبر عدد من الشباب، لأن في تحركات كانت على الدائري الرابع وعلي الخامس، وكان يحاول بأي طريقة يعمل لهم أي إعاقة، زودته بمجموعة من الشباب، كانوا من الشباب الطيب، رغم نقص الخبرة، لكن أعتقد انهم أدوا الواجب، وكان الشيء هذا بإشراف الرائد يوسف رحمة الله عليه، وحققوا نجاح في كذا عملية معاه، وكان هذا يرجع إلى أن الشهيد يوسف رجل متمكن في مجال عمله، حسب ماسمعت عنه إنه كان سلس في أسلوبه، في التعليم على السلاح في إيصال المعلومة للشباب، مضت الأيام، كنت أتوقع منه مكالمات ساعات بالليل، ساعات الظهر: في دبابة في الشارع الفلاني، لما طلع لها مجموعة راح تتحرك كذا، شوف عندكم خط الدائري السادس فيه تحركات هناك، حاولوا تستفيدون منها، حتى إنه يوجه.. خل سيارة تطلع ترصد الأول. ماتكون مسلحة، علشان تشوفون الجو، وأنا راح ازودكم بالسلاح في منطقة مشرف.. عنده كذا بيت هناك.. مافي داعي تخاطرون. كان حريص جدا على أرواح الكويتيين، وكان يطلب من الشباب أن مايتهورون وكان له كلمة مشهورة، يقول..

إذا كنت تقدر تذبج ألف عراقي وتموت مايخالف، أقل من ألف، أنا ما

الشهيد:

صوت بو أحمد:

أرضى أن يضيع واحد من الشباب.
وكان الغرض منه اعجاز، يعني دير بالك تجازف في حياتك سوي الي
تقدر تسويه، والهدف إعاقتهم وبث الرعب في قلوبهم أكثر منه هدف
عسكري لأنه مهما كان مراح نحصد الجيش هذا كله.

«موسيقى»

الشهيد:

لأن الجيش العراقي كان بالآلاف، لكن كنت واثق انه وقفنا بوجه هذا
الجيش والتصدي لهذا الغزو شيء مهم بالنسبة لنا، وليش مايعرف العالم
ان شعب الكويت رافض لهذا الغزو ولا يمكن يقبله.
يعني بالرغم من معرفتك ان مسألة التكافؤ بالعدد والعدة غير متوفرة،
لكنك اصريت على التصدي والمقاومة.

الراوية:

الشهيد:

طبعاً لأنني كنت واثق إن الحق أهو الي راح ينتصر في النهاية.
يوسف يعني لما كانت زوجتك تكلمك عن عدد الجيش العراقي كنت مقتنع
بكلامها؟

الراوية:

الشهيد:

كنت مقتنع من شيء واحد، إن الجيش العراقي أكثر منا لكن ما عنده نفس
ارادتنا، فلما كانت تقولي أم عاليه.

صوت الزوجة:

دايماً اقول له مراح تقدرون تسوون شيء جيوش صدام شتعال، يمكن
كل ألف حق واحد من الكويتيين.. كان يقول.

الشهيد:

مو معقولة نوقف، لازم نقاوم، لازم نبين لهم اننا رافضينهم، رافضين
وجودهم، معقولة نسكت؟

«موسيقى»

الراوية :

هذه كانت مبادؤه، هكذا أحب يوسف الفلاح وطنه، وهكذا أراد الدفاع عنه
نعم، اتخذ من المقاومة أسلوباً يعبر من خلاله عن رفضه لهذا الغزو الغادر
وهذا الاحتلال الغاشم، أصر على مقاومة العدو، بالرغم من معرفته بعده
وعدته.

«موسيقى هادئة حزينة»

الشهيد مع

بنصر بلادي جاءني طائر البشري...
فجدد شوقي للغنا مرة أخرى

موسيقى خلفية :

فصارت ضلوعي للكويت ربابة...
تترجم شوق الناس للفرحة الكبرى
وصارت حروفي للكويت سنا بلا
إذا فاتها الاعصار، من بعده، قفرا
توغلت في ذاتي فأبصرت ديرتي
فأطقات في أسيافها مهجة حرى
فسالت دموعي فوق رمل عشقته
وعانقت أرضا قد وهبت لها الحمرا
تشبثت فيها وهي مثلي تشبثت
فبحنا ولم نترك بأعمارنا سرا
وطاف خيالي في سكيك مدينة
بها ترك التاريخ من فجره عطرا
هنا السيف والأبوام تتلو بصمتها
عليك وتروي عبر ألواحها سفرا
وطوقت بالفرجان أنشد أمسها
لنجعله في النائبات لنا ذخرا
فالقيت فوق السور أروع حكمة
إذا كانت الدنيا ظلاما فكن بدرا
وكن لاصقا بالأرض مثل ترابها
فمن عافها عبد وإن قد بدا حرا
«موسيقى»

الراوية:

هذ هو يوسف الفلاح الذي ألقى القبض عليه في 22 من سبتمبر 1990 واستشهد في 3 أكتوبر 1990 ولكن كيف ألقى عليه القبض وكيف تم استشهاده؟.

صوت الزوجة :

يوسف كان كل ليلة يتصل في الشهيد الدكتور هشام العبيدان، الساعة 11، 30، 11، 12 إلا ليلة الاعتقال، الصبح رحنا البيت نتغدى في الدعية على أذان الظهر، راح يصلي الظهر في مسجد البشر في مشرف بعدما رجع كان معاه كمية كبيرة من الفلوس، أول ما دخل البيت، ما وعينا إلا الجنود دار مادار البيت، أربع وانيات كبار مع كل وانيت بازوكا والجنود رشاشات، دخلوا علينا من كل صوب من كل باب، تصوري باب المطبخ،

باب الدار، باب الاستقبال، الكل تكسر، وادخلوا علينا الجنود داخل البيت، أنا كنت فوق، جت بنت خالتي ومعهاها الفلوس، قالت لي خشوا خنخش الفلوس، العراقيين دار مادار البيت، محاطينه، لما نزلت عرفت من أمي ان يوسف لما عرف راح الديوانية دخلوا الديوانية وقالوا للشباب الموجودين.. عطونا هوياتكم، لما وصلوا إلى هوية يوسف قالوا هذا خذوه، وغطوا عيونه، وركبوه الوانيت، أنا طلعت بال لحظة هذه، حتى قبل لا يغطون عيونه، وشفته، في هذه اللحظة، أنا كنت عند الدرج، وكان بره السور، كان يطالعني، فقلت له لا تخاف، إن شا الله والله وياك، ماكو إلا العافية، بصوت عالي، ركبوه غطوا عيونه بغترته والعقال حذفوه بالحوش، هو طلع من هني وانا انهزت، وهذا واتصلت بصاحبه بو أحمد، قلت له تعال ترى يوسف اعتقلوه، جا العراقيين وأخذوه، المسكين بلحظة، أقل من 10 دقائق إلا هو بالبيت، قعد وقال لي لا تخافين، إن شا الله نحاول نطلعه ونحاول نشوف، طبعاً تدري كنت أصلاً ماني معاه يوسف.

يوسف شنهوراح يكون مصيره، هذا الي في بالي بس. طلع من البيت والبيت الظاهر كان مراقب، فخذوه من اشارة القادسية، الي بين القادسية والدعية، كانت الظاهر فيه إخبارية عليه اعتقلوه.

نقطة

هكذا تم اعتقال يوسف الفلاح، ومن ثم صديقه أبو أحمد، الذي خرج للتو للبحث عنه، بو أحمد عاش معه فترة الاعتقال قبل استشهاده.

ثاني يوم الي هو 23، يوم الأحد تقريبا الساعة 1 أو 2 الظهر، دخلوني التحقيق، سألوني شت تعرف عن يوسف، قلت لهم الرواية، إن زوجته صديقة زوجتي لا أكثر ولا أقل، صداقة عادية، واني اروح ديوانية الرومي اشوف بومحمد، رجال كبير مثل والدي، واطمئن عليه، تركوني، بعدها بفترة تقريبا ساعتين ثلاث، دخلوني على الرائد يوسف ولقيته في غرفة رقم واحد المعتقل مالنا كان في الجهراء، وأنا كنت في غرفة 3 يعني بينا غرفة تفصلنا، شفت يوسف انصدمت، توقعت انه ممسوك كعسكري، وانه خلاص عسكري يتحول إلى بعقوبة مع بقية الأسرى، كلمت يوسف كلمني، قال لي السالفة كذا وكذا، أنا ماسكيني وبتهمة تسميم وان معاي دكتور، تميت معاه، شافني نوعاً ما أفكر، أحاول انظم كلامي، مابي أضر

الرواية:

بو أحمد:

الدكتور القصود هو الشهيد
هشام العبيدان

أحد، على طول تفاجأت بالشخص هذا وكأنه قاعد في منتجع، ما كأنه قاعد في سجن ولا كأنه راح ينتظرنا تعذيب، مو مهتم بالمرّة، يعني شخص غريب جداً، كان في وجهه بشاشة غريبة، في بعض الناس لما تشوفه مهما كنت متضايق، وشايل هموم الدنيا، يعطيك بصيص من الأمل، كان يملك النور هذا بطريقة عجيبة، خذاني يمه، له كلمة مشهورة ماكنت أنساها، دايمًا يقول:

لا يضيق خلقك، الله فوق السلطان.

الله فوق السلطان، الكلمة هذه كانت بالنسبة لي ماهي سهلة، لما اسمعها من شخص وضعه أسوأ من وضعي، أيا كان أنا أعرف نفسي ماراح يعرفون عني معلومات إلا عن طريق يوسف، إذا يوسف تكلم، ويوسف أنا متأكد إنه ماراح يتكلم. بينما يوسف قال لي إن ماسكين عليه كذا وكذا، قال عن عمليات تسميم ومتهمينه بنقل أسلحة، ومتهمينه بتشكيل مجموعات مقاومة، يعني هذه التهم بحد ذاتها كتهمه، حتى لو ما أثبتوها عليه، كفيفة بأنها تزهد حياتة خلاص تنهي حياته، ينهونها.

نقطة

«موسيقى»

الحقيقة عندي برقية هني، تبين اليوم الي تم فيه القبض على الشهيد يوسف، وشنهي كانت التهمة الي ضده، كانت في 23 أيلول، مثل مايقول العراقيين 1990، من لواء ق خ 68 إلى قيادة القوات الخاصة.. البند المهم فيها، خرجت قوة مرتبة من ف 3 ق خ لواءنا، إلى منطقة الدعية قطعة 3 منزل 4، بناء على ما وردنا من معلومات، من أحد الوكلاء تفيد بوجود الرائد يوسف ابراهيم صالح الفلاح، علما أنه يعمل نائب مسؤول لأحدى مجاميع المخربين، وله علاقة بالطبيب هشام محمد عيدان، مكتوبة! (هكذا)؛ الذي يقوم بوضع السموم في علب الشرابات. وألقى القبض عليه، وأرسل إلى مديرية أمن الخليج، بموجب كتابنا رقم 5223 في 22/9/1990 الساعة 14,00. عادت القوة إلي مكانها.. المقصود الساعة 2 الظهر، هذا نص البرقية، موقعة من العقيد الركن آمر لواء القوات الخاصة 68 في 23 أيلول 1990.

تصنيفها سرية وفورية.

نقطة

بو أحمد يتابع:

إلى أن صدمت في يوم الاربعاء 3/ 10 الساعة 8 صباح، انفتح باب الزنزانة، فجاء، اذكر واحد مفوض اسمه ابراهيم، من الجنود العراقيين، فجاء قال يوسف الفلاح، فوقف يوسف، فقال له وين بيتك. قال له بالدعية، أنا هنيه فهمت ما سألوا وين بيته، إلا السالفة خلاص يعني 200 ٪ اعدام، لاحظت أنه وقف بطريقه، طالع الي حواليه بابتسام، وسلم علينا، وطالع وكأنه ناقلينه إلى زنزانة ثانية، أو رايح إلى مكان ثاني مع إنني على يقين أن الشهيد يوسف الله يرحمه، كان يعرف مصيره لما أخذوه، ما اعتقد أن طافت عليه وهو ذكي جدا وسرعة البديهة عنده شيء رهيب، فكان عارف، مع ذلك ملاحظت عليه أي علامة من علامات الخوف، أو أنه متردد، أو أنه خطاه صارت ثقيلة أبدا، وقف عادي وكانت غترته معاه، قال: اربط عيونك، ربط عيونه بغترته وخذوه.

انتظرت يوم ثاني، يوم 3 أكتوبر الصباح بالـ 11 يعني عند أذان الظهر، الأذان كان يؤذن.. شفت حركة صارت في البيت غريبة، يعني الوالدة من صوب وأبوي من صوب شالسالفة، يعني كنت واقفة. عرفت ان يوسف جايبيته وطبعاً قاتلينه العراقيين، حببت أروح أشوفه لكن مع الأسف ما خلوني أهلي أروح أشوفه.

«موسيقى»

طبعاً يتراوا لي ان الشعب الكويتي كله يفتخر بيوسف الفلاح الشهيد، أنا طبعاً أكيد افتخر أكثر وأكثر. وأنا مرتاحة لأنه مرتاح، كونه الحين الحمد لله في اعلى منازل الجنة، عيالي طبعاً يفتخرون على طول، إن أبوهم يوسف الفلاح.

هذا هو يوسف الفلاح. تفتخر به زوجته وابناءه وأقرباءه وأصدقاءه. وهو وأمثاله من شهداء الكويت، هم فخر للكويت ولشعب الكويت.

«نهاية»

صوت الزوجة:

صوت الزوجة:

الراوية:

أحمد قبازرد

الشهيد

الجزء الأول

المقدمة الثابتة

صوت أحد أصدقاء
الشهيد أحمد
قبازرد في المقاومة:

صوت أم الشهيد
أحمد قبازرد:

المعلومات الي وصلتني خلال فترة الغزو الغاشم والي علمت فيها بدخول الشهيد أحمد إلى الكويت.. كنت مع مجموعة من الزملاء خلال فترة مقاومة العدوان ومقاومة الظلم ومقاومة المعتدي.. كنا متواجدين في موقع ما في الكويت وتقدم لي أحد الأخوة الزملاء الذين كانوا يعملون في إحدى مناطق الكويت أيضا وتولى قيادة مجموعة من المقاومة وأبلغني بوصول الشهيد أحمد إلى الكويت قادما من الخارج... استفسرت منه.. فتبين لي أن أحمد كان في إجازة خارج الكويت واستطاع أن.. بعد سماعه لنبا الغزو والعدوان الغاشم أبى على نفسه إلا أن يساهم مع باقي إخوانه وباقي بني وطنه في رد شيء ولو يسير لهذا البلد...

فأخذ أسرته المتكونة من زوجته وأولاده وأطفاله وتركهم في البحرين.

«نقلة موسيقية سريعة»

8/2 أحمد الساعة 12 بالليل اتصل فينا كان يقول يمه يقولون العراقيين داشين.. قلت ايه يمه داشين.. بس أنت موتيتي.. كان يقول.. قلالي لأ... وعقب قال لأ يمه.. لازم أدش الكويت.. قلت لأ يمه لا تدش الكويت.. ترى يدورونكم دوازة انتوا الضباط كان يقول زين الله كريم يمه.. أنا يوم قال الله كريم دريت أحمد بيدش الكويت.. قال لي الله كريم.. قلت أكيد بيدش



الكويت بعد.. وأنا أعرف أحمد.. أدري رجال أحمد ما يخاف.

«موسيقى نقلة هادئة»

«إيكو» كنت في لبنان عندما صار الغزو.. فاتصلت بالوالدة، وسألتها عن موضوع الغزو.. والي سمعته وأنا في لبنان.
«تجاوز الشهيد» وزوجتك وين كانت فيه؟
«تجيب» أنا كنت في الكويت.. وأحمد كان في لبنان فقبل الغزو بأربعة أيام.. دق علي أحمد.. كان يقول لي..

«صوت مؤثر حركة رفع سماعة التلفون»

«الطرف الثاني» هيام شعندكم؟.. إيش صاير؟!
ماكو شيء.. كان يقول لي.. بلى شلون ماكو شيء؟
«يواصل على الطرف الآخر» صدام قاعد يتحرش فيكم.
قلت له لأ من يقول؟

«ضربات موسيقية متتالية تحذيرية»

«للشهاد» يعني لما كنت في لبنان سمعت عن موضوع تحرش النظام العراقي في الكويت؟
أي نعم كنا نسمع عن كل شيء.
إحنا داخل الديرة ما كنا ندري عن شيء فكنت أقول له لا أحمد ماكو شيء
كان يقول لي بلى.. قلت له لأ.. المهم حاولت أن أغير السالفة قعدت أقول
له إن شاء الله انزين الحين أنت متى بترجع.. وهذا.. فقال لي إن شاء الله
بعد لأن كان ناظر اخته بيشترى لها سيارة فكان ناظر فلوسها توصل..
للحين ماوصلت فلوسها.. فقال أنظر الفلوس لما توصل واشترى لها
السيارة واشحنها إن شاء الله. وأجي.

«موسيقى فاصل هادئة»

ولكن كيف ومتى خرجت زوجة الشهيد أحمد قبازرد من الكويت؟ وكيف
وأين التقت بزوجها خارج الكويت؟
قبل الغزو بيوم الي أهو يوم الأربعاء 8/1 العصر أنا وبنتي شروق
وحماي حامد ومع أخوي رحنا مصر.. كنا نبي نساfer بس أربعة أيام..
طبعا ثاني يوم الفجر درينا أن الغزو صار.. دقوا علي من الكويت.. دقوا

الشهيد أ-ق:

الراوي:

صوت زوجة
الشهيد أحمد:

الشهيد أ-ق:

صوت زوجة
الشهيد أحمد:

الشهيد أ-ق:

الراوي:

الشهيد أ-ق:

صوت زوجة
الشهيد أحمد:

الراوي:

صوت زوجة
الشهيد أحمد:

أهلي وقالوا لي صدامو دخل وحطو بالكم يعني لأن انتوا الحين ماراح تقدرن تردون الكويت.. حاكيت بعدين أهل أحمد.. دقيت عليهم قلت لهم شلونكم وهذا.. قالوا لي كلنا بخير.. وفي ذاك الوقت كان سليمان حماتي أسرينه بس ماخبرونا يعني علي حماتي كلمني قال لي كلنا بخير وكلنا قاعدين في بيت الأهل.. خواته وهذا بس ماجاب لي طاري سليمان.. بالليل في نفس اليوم الساعة 12 دقيت على أهلي.. أذكر بس إني قلت كلمة آلو...

«مؤثر صوت تلفون مشغول»

«تواصل» وانقطعت المكالمات.. بعدها ما درينا عنهم.

«صوت مؤثر التلفون يعود ويرتفع للمستوى الأول»

«مؤثر وضع سماعة التلفون»

«تواصل» سادس يوم الغزو جات لنا مكالمة من البحرين كانوا أهلي وذاك الوقت أنا معاي بس شروق ومحمد ومحمود كانوا مع أهلي بالكويت فأهمه ما عندهم جوازات.. لأن كلهم عيالي مسجلين بجوازي وبس محمد لأن محمد كان عمره أشهر للحين مو مسجلينه بالجواز.. المهم حاكنتي الوالدة قالت لي طلعا عيالك وتعالى البحرين وأحمد إن شاء الله ببي البحرين.. ثاني يوم والله رحنا حجزنا وسافرنا ورجعنا البحرين.. شفت أحمد هناك.. يعني أول ما نزلنا من المطار قابلوننا ناس من السفارة.. قالوا تعالوا معناا علشان السكن، قلت لهم لا إحنا عندنا أهل وهذا ما كنت أدري أن أحمد داخل المطار.. أتاري أحمد من الناس الي كانوا يستقبلون الأهالي على أساس يوفرون لهم السكن، لأن أحمد كان يشتغل بالسفارة بذاك الوقت لما راح البحرين.. المهم.. رحت أنا عند أهلي وقالوا لي ماشفتي أحمد قلت لا.. قالوا أحمد أصلا بالمطار.. يعني بعد تقريبا ساعة ونص جانا أحمد ما كان أحمد الأولي.. لما يدخل شلون أول مايدش يشوف اليهال.. الحين موشايف شروق صار له فترة.. لأنه كان في لبنان.. دخل أشوفه يعني وايد متكرر.. سلم علي.. سلم على شروق قعد خمس دقائق وطلع راح السفارة بعد ما درينا عنه دق علي بالليل.. قال لي هيام باتي عند أهلك وإن شاء الله باكر أنا أخذكم.. وصار ثاني يوم الصبح جا خذانا وقعدنا عنده بشقته.

«نقلة بيانو هادئة وقصيرة»

في اليوم هذا صارحت زوجتي بموضوع دخلتي للكويت.

صوت زوجة
الشهيد أحمد:

صوت زوجة
الشهيد أحمد:

الشهيد أ — ق

«للشهيد» وفي أي يوم صارحت زوجتك بهذا الموضوع؟
هذا الحكي كان يوم 8/8

الراويّة :
صوت زوجة

الشهيد أحمد:

الشهيد أ- ق :

صوت زوجة

الشهيد أحمد :

الراويّة :

الشهيد أ- ق :

... «يوجه حديثه

لزوجته»

صوت زوجة

الشهيد أحمد:

الشهيد:

«إيكو» : قلت لها هيام أنا بدخل الكويت..
قلت له أحمد ليش بتدخل؟ إذا بدش بتقول علشان أهلك داخل الكويت..
أنا وعيالك أهلك... ليش بتدخل!!
«للشهيد» واش رديت على زوجتك؟
«إيكو» ما أدري كان ردي عليها مختصر جدا بس قلت لها..
هيام لأ أنا ما أقدر.. لازم أدخل.

قلت له.. زين ليش بتدخل؟ يعني الناس قاعدة تنحاش.. انت بتدخل من
حقه؟ أنا قلت له الناس تنحاش.. عصب.. كان يقول لي بعصية.. الكويت
بترد.

«إيكو متردد» : الكويت بترد.. الكويت بترد.. الكويت بترد..
قلت له أدري الكويت بترد.. بس انت.. مو انت اللي بتردها إيد واحدة ما
تصفق.. رد مرة ثانية عاد علي قال لي الكويت بترد.. قلت OK يا أحمد أنا
مقتنعة الكويت بترد بس أنت حق منهو تدخل.. يعني انت لا قدر الله صار
فيك شيء أنا وعيالك يعني شبيصير فينا.. باكر منهو بيسأل علينا لو صار
فيك شيء.. قال لي لا تخافين ماراح يصير فيني شيء.

«طرقات موسيقية توحى بالتحدي»

وأصر أحمد على دخول الكويت بالرغم من معارضة زوجته وخوفها عليه..
فلقد عاش قلقا طوال تلك الفترة التي قضاها في البحرين مع زوجته
وأبنائه لقد كانت فترة قصيرة.. وفي كل يوم كان يزداد شوقه وإصراره
لدخول الكويت.. فكلما مر يوم على احتلال العدو لبلده.. ازداد اصراره
وتمكنت منه فكرة الدخول إلى الديرة..

«نقطة بيانو هادئة»

هاجس دخول الكويت كان يلازمني طول الوقت كل ما سمعت الأخبار
زادت عندي فكرة الدخول للكويت.. مسألة اني أقعد خارج الكويت مسألة
صارَت بالنسبة لي صعبة جدا.

طبعا أحمد طول ما أهو في البحرين ما كان يقعد معانا يعني ها الحديث
الي يدور بينا حزة ما أهو إيبني يغير ملبسه يصلي ويطلع.. بس يقعد

الشهيد أ- ق :

صوت زوجة

الشهيد أحمد:

معاي أنا واليهال لأ.. ما كان يقعد يعني أحمد الأول لي جا يدخل أول شيء بيبي اليهال يلعب معاهم.. تغير أبدا حتى مايسأل عن اليهال يدخل يغير ملابسه يصلي ويطلع على طول السفارة يعني كنت أشوفه الظهر لما يجي يصلي، وبعدين كنت أشوفه تالي الليل كلنا نايمين أحسن فيه لما يدخل فحتى الحكي الي يدور بيننا لمدة أقل من ساعة.. قعدته معاي في كل فترة لأن أحس إنه كان وايد مشغول.. يعني بالسفارة حتى الأكل ما كان ياكل معانا.. ما كان يتغدى معانا.. ماكان يتعشى معانا أذكر حتى مرة أجيبله شربت.. أسوي لك شربت فيمتوا أحمد..؟ كان يقول لي.. الكويت غازينها وتبينني أشرب شربت..!!!
.. «بحدة» بيبي لي ماي.

«ضربات موسيقية فاصلة»

أحمد قبازرد لم يعد يتحمل بقاءه بعيدا عن الكويت.. كان يبحث طوال الوقت عن وسيلة يقنع بها زوجته بأن دخوله إلى الكويت أصبح ضرورة لا بد منها.. باسم العاطفة باسم الحب للكويت باسم الواجب العسكري والقسم الذي قطعه على نفسه.. ومادام هناك قسم فهناك دين يأمره بأن يدافع عن وطنه وعرضه وماله، وفي الدين وجد أحمد قبازرد ضالته التي ستفتح له بوابات أسوار بلده كي يدخلها محررا ومدافعا عن وطنه الكويت.

«فاصل موسيقي قصير ناعم يوحى باسترجاع الذكريات»

المهم يوم 8/10 الصبح جاء.. كان يقول لي هيام.. أنا بدش اليوم الكويت مصمم.. قلت له شسالفة؟

كان يقول لي أنا اليوم رحح حق شيخ دين وسألتة.. أنا الحين لا دخلت وذبحت مسلم شنو الحكم.. فكان يقول هذا المسلم غازي ديرتك انت إذا بتروح بتدافع عن أرضك بتدافع عن عرضك فأنت إذا صار فيك شيء تعتبر شهيد.. وأحمد يعني من سنين كان يتكلم عن الشهادة من أيام ما كان الجهاد في أفغانستان.. كان كله يقول لي هيام أنا ودي أروح أجاهد في أفغانستان.. كنت أتنرفز من كلامه.. لأنه دايم يردد هالكلمة فكنت شاقول له.. أقول له انزين يا الله روح أخذ سلاح الداخلية وروح جاهد فيه.. يرد مرة ثانية يقول لي.. جد هيام يعني حالته الواحد يموت شهيد.. يروح عند ربه نظيف.. فكنت أقول له أحمد انت يوم تبي الشهادة ليش تزوجت وجبت عيال كان لا تزوجت.. باكر تيتيم يهال.. فكان على طول

يعني كلامه عن الشهادة.. يعني أحمد مو أول مرة يتكلم عن الشهادة.. المهم في البحرين قال أنا علمت السيد وأنا بدخل الكويت.. وأنا إذا مت أنا بصير شهيد وانت لازم تفتخرين إنك زوجة شهيد.. قلت له أحمد يعني فكر فينا شوية.. كان يقول لي هيام خلاص أنا ما بدني ماي.. خلاص بدخل ما أقدر.. قال لي شوفي أنا بنام الحين الساعة أربع تقعديني أربع العصر طبعاً حط راسه ونام.. أنا ما قعدته صارت الساعة كذيه ثمان قعد من النوم بروحه ثمان المغرب.. المهم فز.. كان يقول لي.. ليش ما قعدتيني؟

قلت له أحمد علشان يروح الوقت ولا ترد للكويت ما أبيع تدش.. كان يقول لي أنت شفيك خوافة ماراح يصير فيني شيء.. قلت له أحمد ما أبيع تدخل.. المهم كان يقول لي شوفي.. أنا الحين أبي أروح أشتري أغراض وبرجع وأبيع تزهين لي جنطتي علشان أروح.. بس قبل لا يطلع قال لي هيام أنا جوعان روعي سوي لي أكل، أول مرة يطلب مني شغلة انه يعني ياكل عندنا بالبيت رحت سويت له أذكر سويت له سندويشة جبن وجبت له ببسي بعدين كان يقول لي.. هيام.. أنا جوعان بعد.. سوي لي مرة ثانية.. سويت له مرة ثانية.. أكل بعدين كان يقول لي.. أنا بروح أشتري أغراض وأجيك.. راح بعدين رجع شاربي سجائر وأكل وشاربي ثلاث سكاكين.. قلت له أحمد ها السكاكين شحقه؟ كان يقول لي حق الطريق للحين أذكر مسكت السكاكين وطلعت الصالة أراويهم أهلي.. قلت لهم شوفوا أحمد ببي يصير شهيد ببي يدش لي بهالسكاكين بيصير لي شهيد.. وبس وبعدين دخلت وعدلت شنطته.. هاندباك صغيرة.. حطينا الأكل والسجائر وحط السكاكين تحت وطلع.. آخر شيء قال لي هيام لا تخافين.. يعني أنا عشرة أيام أسبوعين بالكثير أنا عندك.. قلت له أحمد أخاف تقص علي؟.. قال لي لأ ما أقص عليك لا تخافين أنا من داخلي بصر احة ما كنت خائفة على أحمد.. يعني ما كنت خائفة بيصير فيه شيء.. لأن أحمد أنا أعرف شكترها لرجال قوي.. وأعرف شكترها لرجال حريص يعني ما حد يقدر عليه.. بصراحة يعني لأن أحمد مو عن أنه زوجي.. بس أحس انه إنسان غير عادي ماشاء الله عليه أحمد وايد قوي.. مو بس من الناحية الجسمانية لأ حتى بقوة الإرادة أحمد يعني إذا مصمم على الشغلة يسويها.. فأنا كنت واثقة انه بيدش الكويت يعني أنا أدري علشان المقاومة.. بس متأكدة ماراح يصير فيه شيء ولا كان جاي في بالي ولا واحد في الألف أن أحمد بيصير فيه شيء.. آخر شيء قال لي لا تخافين.. أنا إن شاء الله عشرة أيام إن كثرت اسبوعين وأنا عندك.. وبس وبعد مادرينا

عنه..

«موسيقى عود شاعرية...»
«تستمر الموسيقى في الخلفية مع قصيدة الشعر»

«إيكو»: آه يا فتنة روحي كم بكيت
كنت من فرط بكائي دمة حيرى
على خدك تمشي ياكويت

«طرقات موسيقية نقلة توحى بالإنذار والترقب»

الشهيد أ- ق :

الراوية :

بوفهد رفيق
الشهيد :

ودخل أحمد قبازرد الكويت وبدأ بالبحث عن الرفاق وتنظيم مجموعات المقاومة التي أخذت بالتصدي للعدو الغاشم وبدأ الاتصال بأفراد المقاومة الكويتية الباسلة ومن بينهم بوفهد. واستطاع أن يدخل من البحرين إلى السعودية ومن المملكة العربية السعودية متسللا إلى الكويت خلالها اتصل مع مجموعة معينة تعمل في منطقة الجابرية وتباحثوا في أمور تتعلق ويبدو أنه قام بالتنسيق معاهم في بعض الأمور التي أنا لا أعلمها ولكن فيما بعد كانت تتوفر لديه رغبة في مقابلي فأخذ يلح علي بعض الزملاء من خلال سماعه على أنه أنا موجود ومن خلال مجموعة الأخوة نعمل ضد العدوان فأبدى رغبة شديدة أن يقوم بمقابلي فطبعا الحذر في تلك الأيام والأسلوب المفترض انه يتبع واتخاذ الحيطة والحذر يجب أن يكون أسلوب العاملين في هذا المجال استأنه الزميل وقال له إنه راح يشوفني ومن خلالها يعطيه الخبر وفعلا جاني وقال لي الشهيد أحمد يبي يقابلك فقلت له الساعة المباركة وبالعكس يعني أتمنى أشوف أحمد طالمهو موجود في الكويت وفعلا تم تحديد الموعد والمكان وجاءوا إلي الموقع الذي يعتبر طبعا غير معلوم للكثير من الأشخاص ماعدا الأشخاص المعنيين والعاملين معنا.. في تلك الفترة قابلت الشهيد أحمد.. سلمنا على بعض وتحببنا وتحمدنا بالسلامة على بعض وأثنت على شجاعته وعلى أنه خاطر بنفسه مع انه كان بره البلاد وتحمل جسامة الموقف وترك أهله في هذيك الديرة وجاء ودخل الكويت.. وهذا شيء مو غريب على أحمد لأن أحمد الله يرحمه يعني كنت أعرف عنه الخصال وهذي الأمور من السابق.. من حكم معايشتي له وزمالتنا في العمل.. كنت أعلم عن المستوى الذي يتمتع فيه من رجولة ومن اباة ومن تضحية ومن قوة ومن بسالة هذي ليست بخافية علي.. كنت أعلمها في خلال الفترة السابقة وأيضا طبعا كونه يتمتع بتأهيل عالي جدا من خلال طبيعة عمله

وكونه ببنية رياضية وقوته وعقل متفتح ونير قادر على اتخاذ القرارات وقادر على القيام بأعمال كافية وقديرة على إنها تركب أو ترهق العدو.. ولهذا السبب وضعت أيدي بيده ووضع باقي الزملاء ايدهم بيده وقمنا بالعديد من العمليات وقمنا بالعديد من أمور التنسيق وأمور الدعم والإسناد لبعضنا.. وزودته بالأسلحة والذخائر المتعلقة فيها وأيضا المتفجرات التي تدخل في تركيبها وفي استخداماتها واستطاع أهو أيضا أن يأخذ هذي الأشياء وأن يوصلها إلى زملائه ومجموعته وباقي المجموعات الأخرى أيضا ومن خلالها استطاع أن يقوم بالعديد من العمليات هو وزملاءه.

«نقلة موسيقية سريعة»

لقد أقسم أحمد قبارزد على أن يدافع عن وطنه لأنه كان واثقا أن الكويت ستعود ولذلك عاد إليها كي تعود.

«الموسيقى تستمر في الخلفية»

«إيكو» : سترجع الكويت مهما امتدت الأيام.
ونرجع البحر الى زرقته
ونرجع الفجر إلى حمرة

«الموسيقى مستمرة في الخلفية»

ونرجع الطفل إلى لعبته
ونرجع الأبراج في الكويت مستقيمة
ونرجع الحمام
سنرجع الكويت مهما أطبق الظلام
ونرجع الديرة والأحوال والأعمام
وننقذ الرسول من آثامهم
وننقذ الإسلام
سنرفع المصحف في يميننا
ونرفع السيف في شمالنا
وننهزم الغزاة مهما عربدوا واستكبروا وأحرقوا ودمروا.
لا يعرف التاريخ في مساره طاغية.. لا يقهر.
سوف نظل دائما وراءهم.
نقذفهم بالنار والبروق والزوابع

الراويّة :

الشهيد أ- ق :

تستمر الموسيقى
في الخلفية
مصاحبة للقصيدة
حتى نهايتها.

سوف نظل دائماً وراءهم.
نضربهم.
بالغضب الكبير.
بالقضبان بالأمواس
بالفؤوس بالكؤوس
بالكعوب
بالبراقع
سوف نظل دائماً وراءهم
نتبعهم من منزل لمنزل
من شارع لشارع
حتى تعود الشمس
والحب
لكل بيت
وترجع الكويت للكويت
لن تنتهي المقاومة
لن تنتهي المقاومة
حتى يعود موطني
جزيرة للحب والسلام
وترجع الكويت مثل دانة جميلة
في شاطئ الأحلام.

«موسيقى ضربات التحدي..»

كيف كان التصميم؟ وكيف كان الاصرار عند أحمد قبارزد؟ الذي ترك زوجته وأبناءه الذين أحبهم وأحبوه ودخل الكويت ليساهم في تحريرها من براثن العدو الغاشم.. إلى أي مدى كان يحب زوجته وأولاده وأهله وإلى أي درجة كان حب أحمد قبارزد لديرته الكويت؟ وكيف ضحى بكل شيء من أجلها.. كي تعود حرة أبية.. وماهي العمليات التي قام بها مع رفاقه من أفراد المقاومة الكويتية الباسلة؟ هذا ما سنعرفه في الحلقة القادمة.. من «شهادة شهيد».

«موسيقى النهاية» «الموسيقى تستمر في الخلفية»

الرواية :

صوت أخ الشهيد أ-ق:

الشهيد أحمد الله يرحمه اتصل بالوالد تاريخ 8/2 بالليل قال له اشصار..؟ قال له لا تدش طير من لبنان روح البحرين حق زوجتك وعيالك.. فالوالد الصبح كلمني.. قال لي أنا كلمت الشهيد أحمد وقلت له لا تدش الكويت.. كلمت الوالد وقلت له أتوقع أحمد راح يدش الكويت مشت الأيام وراحت لغاية تاريخ 8/11 الصبح.. نسيبي مع رضيعتي بغوا يسافرون يطلعون عن طريق البر فقلت حق نسيبي إذا شفت أحمد بالبحرين قول له لا تدش الكويت وصدفة كنت طالع رايعين ندور على العراقيين ومواقعهم الظهر.. دشيت البيت وإلا الشهيد الله يرحمه بوجهي.. إشيابك؟.. كان يقول لي.. بعد دشينا.. ها؟.. ماهاء؟ شكو؟.. ماكو؟ قلنا له والله عندنا شوية أسلحة لقطنا من هنيه وهناك.. وديناه ووريناه الأسلحة.. فجمع.. اتصل في جماعته اللي بالحماية وياه.. ربعه من أفراد وضباط جمعهم في بيتهم واجتمعوا وبلشوا الشبكة مالتهم.. مال المقاومة.. فوزعهم على كل دورية ثلاثة أشخاص إن يوصلون له الأخبار كقائد لهم وبلشت عمليات مع الجيش العراقي.. عمليات المقاومة.. من العمليات كان فيه أربع عمليات شاركت وياه.. وما كان راضي أول الأيام إني أشارك معاه على أبو إني أخوه الصغير.. وبعدين شغلة ثانية إنه عندنا أخ.. سلمان اتأسر.. وعلى أبوجسمي وحجمي عود.. أكون هدف سهل للعراقيين.. فكنت ألتصق فيه أنا.. لغاية بلشت معاه.. كانت عملية الشويخ.. جنود عراقيين أربعة كنت أنا بسيارة أكون حماية له وهذي أول عملية.. نزل لهم رماهم أربعتهم.. ثاني يوم نفس الشغلة في شارع الكندا دراي خمس جنود كانوا وبعدها بثلاثة أيام... صار فيه عملية مالت جامعة الخالدية.. كارجو كان فيه ذخيرة فأنا كنت في السيارة الأمامية.. وعلى الكارجو كان فيه اثنين عراقيين على أبو أي أمر عليهم شخط.. أخذ انتباه الجنود صوبي وإهو يمر عليهم يقط القنبلة اليدوية عليهم.. فمرينا عليهم قط القنبلة اليدوية.. وانفجرت السيارة مع الذخيرة.. والعملية الرابعة كانت عملية صبحان مال ذخيرة المزيبي اللي بصبحان.. هم شاركنا فيها.. بس ما كان فيه اشتباك مع العراقيين.. بس انه دشينا أخذنا قنابل يدوية وذخائر.. وطلعنا..

«ضربات موسيقية نقلة»

«الموسيقى تستمر لفترة في الخلفية»

الشهيد أ - ق:

الراوية:

الشهيد أ - ق:

الراوية:

الشهيد أ - ق:

الراوية:

الشهيد أ - ق:

الراوية:

صوت صديق

الشهيد «بوفهد»:

الشهيد:

الراوية:

الشهيد أ - ق:

«إيكو» أكثر ما كان يشغلني ويشغل أفراد المقاومة الكويتية هو موضوع الأسلحة والذخائر.

وشلون كنتم تحصلون عليها؟

شباب الكويت من أفراد المقاومة استطاعوا تنظيم أنفسهم بسرعة متميزة.

شلون؟

«إيكو» لأنه عندما دخلت الكويت بتاريخ 11/8/90 لقيت الشباب مجمعين كمية أسلحة لا بأس فيها وبدأوا في بعض العمليات بالفعل.. لكن الأسلحة والذخائر ما كانت تكفي لمواصلة العمليات.

وشللي سويتوه علشان تحصلون علي كمية أكبر من الأسلحة؟

«إيكو» كنا نحصل عليها من بعض المواقع العسكرية المعروفة للعسكريين الكويتيين ومن أهم هذي المواقع العسكرية مستودعات المزيني العسكرية.

مستودعات المزيني؟!

المستودع هذا أهو في منطقة صباحان ويسمى جوازاً هالشكل.. يعني مشهور المستودع.. يسمونه مستودعات المزيني.. يبدو أنه شركة المزيني إهي الي أقامت هذي المستودعات وراحت عليها مثل مانقول بالعرف السائد عندنا.. مشت عليها مستودعات المزيني.. فهذي مستودعات عسكرية تابعة للجيش الكويتي في منطقة صباحان استطعنا أن نتسلل لها وأن نجلب منها كميات كبيرة ووافرة.. واستطاع الشهيد أحمد أن ينقلها لمجموعته ولغيرها من الجاميع ومن ثم يضعها هو وبعض الاخوان وبالتعاون مع بعض الفنيين الموجودين عندنا..

«يتداخل بالإكو الشهيد أحمد يكمل الحديث»

«إيكو» نضعها في بعض الآليات والشاحنات والسيارات وكنا نفخخ فيها السيارات إلي ننسف فيها الآليات وبعض المواقع التابعة للجيش العراقي الغازي.

أحمد؟.. شلون قدرتمو توصلون لمستودعات صباحان أو مستودعات المزيني مثل ما تسمونها من غير ما يشوفونكم الجيش العراقي الغازي؟

«إيكو» بوفهد كان يزودني بالأسلحة في البداية.

«طرقات موسيقية سرية نقلة»

صوت الصديق بوفهد:

في بداية الأمر كنت أقوم بتزويده ببعض الاحتياجات واللوازم من أسلحة وذخائر ومتفجرات وما شابه له.. ولجموعته.. وأيضاً لمجاميع أخرى. فيما بعد.. أصبح يعني على ما يقال يعني الإنسان أخذ يتوقع.. قد اعتقل أنا.. أو قد يُلقى القبض علي أو قد يحصل مكروه لاسمح الله نتيجة عملية أو كذا.. قدر الإنسان يخسر حياته ففي خلالها راح يكون يصعب على زملاءه إنهم يعلمون وين مواقع هذي الأسلحة فانتقلت مع أحمد مع الشهيد أحمد ومع أيضاً آخرين من الزملاء إلى بعض المواقع.. المستودعات التي يعني نتولى يعني الاستيلاء على الأسلحة من خلالها وهي كانت مواقع حكومية كانت مستودعات عسكرية عائدة للدولة في السابق وبعد الاحتلال تم تقويضها وتم الاستيلاء عليها وتم وضع حراسات فيها فاستطعنا مرتين أن ننقل إلى المواقع وأن نجلبها من مخازن فرعية نتولى.. نخزن فيها الأمور اللي ناخذها من هذه المعسكرات ونضعها في مخازن فرعية ومن ثم أنا كنت أجلبها للموقع اللي كان يزورني فيه وأسلمها له ولباقي زملاءه.. وبعدين وجدت أن هذي العملية فيها مخاطرة علي وعلى بعض الزملاء اللي يشتغلون معاي ولا نستطيع أن نوفر دائماً من هالمكان هذا.. ويمكن يكون فيه ضرورة لإشعار أحمد ولغيره أنهم يجون ويشوفون المواقع اللي احنا نجلب منها فعلى أساس لو احنا طحنا في الأسر أو كذا إلا بمقدورهم انهم يمدون أنفسهم بهذه الأشياء فانتقلت معاه مرتين على مخازن فرعية وانتقلت معاه مرة من المرات الى مستودع عسكري وكانوا الجيش العراقي موجودين ومسيطرين عليه.. وكانت سياراتهم الكارجو موجودة.. اللي إهي السيارات العسكرية.. وكانوا يحاولون يضلّلونا بمحاولة أن يضعون سيارات في أرجاء مترامية أو مساحات في داخل المعسكر هذا.. متباعدة وبالقرب من الأسوار أو في مسافات متباعدة أيضاً.. والسيارات هذه كانت تدور يعني اللوانيتات أو لواربي وكانت المحركات مالتها «الإنجن» شغالة.. وطبعا سيارات ديزل تتحمل عملية تشغيل لمدة طويلة وكانوا بالنهار يصعب على أي انسان يتسلل ويجلب أي أشياء.. ولكن الأمر هذا كان يتم بعد المغرب.. فكان يشبون هالسيارات يخلونها شغالة والليبات تكون مولعة وتعتقد انت بالإنسان المار.. تعتقد بأن هذه السيارات فيها حراسة بدليل أن موتورها شغال وإن ليتها شابة.. ولكن ولله الحمد وبمساعدة بعض الأخوة استطعنا الحصول على نواظير للرؤية الليلية تسمح باستخدامها

في الليل الي يسمونها «نايت فجن» هذي نواظير تسمح بالرؤية الليلية تشاهد فيها وكأنت تشاهد في شاشة تلفزيون مث الدربيل.. بس ليلي.. فمن خلال هالنواظير هذه استطعنا أن نكشف الحيلة الي كانوا العراقيين يتخذونها وهي عملية تدوير السيارات وعملية وضعها في أماكن مترامية في هذا المعسكر بينما أهم في الواقع بعد الساعة مثلا 12 أو بعد الواحدة كلهم يتجمعون في موقع واحد ويبدأون يسمرون مع بعضهم.. ويغنون وشغلهم.. شغل الي انتو خابرينه على مايقال..

«الكواله» دنا بكهم وشغلهم وطق اصبع ومش عارف إيس والكلام المسخرة الي يسونه بعد منتصف الليل فيبدأون يتركون مواقعهم المسؤولين عن حراستها ويتجمعون في موقع واحد يشربون شاي مع بعضهم ويمكن يسكرون ويزمرون.. يدققون.. يونسون حالهم.. أيضا أحيانا يخلدون للنوم.. يعني يتعبون فتلقى الواحد فيهم نوح وحط راسه وسلاحه معاه وهذا.. فمن خلال.. في مرة من المرات وكان معاي الشهيد أحمد تسللنا إلى هذا الموقع واستطعنا أن نجلب بعض المواد الي إهي العسكرية.. كأسلحة وذخائر ومتفجرات في هذي المستودعات الي كانت بعض منها كان موجود يمكن خارج المستودعات وهم كانوا مطلعينه.. أو بعضها كان الجيش الكويتي لما كان في بداية الغزو الصدام مع الجيش العراقي كان بعض الأسلحة والذخائر كان مخرجها في شاحنات كانت برة المستودعات والي كانت على ظهر الشاحنات يعني كثير من الصناديق والذخائر والعتاد والأسلحة وبعض المتفجرات كانت موجودة.. بالتعاون أيضا مع بعض الاخوة العاملين من الضباط والعسكريين العاملين في نفس المعسكر الي كانوا موجودين في خلال فترة الغزو معانا استطاعوا أن يحددون لنا ويعطونا خرائط تفصيلية واضحة لهذا المستودع وهذا المعسكر أو وين تتواجد فيه كميات الأسلحة أو وين تتواجد فيه المتفجرات الفلانية والفتائل الفلانية «الكورتكس» و«البلاك فيوز» مثلا و«السيفتي فيوز» المواد الناسفة.. الأسلحة الذخائر بالضبط.. يعني في أي «شبرة» أي مستودع في أي خانة في أي موقع.. كان فيه تخوف قبل.. إن هذه قد تكون مفخخة فأفادونا بطريقة فتحها وكذا.. وطريقة وجودها.. هذه كل الأمور ساعدت طبعا في جلب أو أخذ كميات كبيرة.. واستطاعت أيضا مجاميعنا ومجاميع غيرنا أيضا من المقاومة الكويتية.. انهم يتسللون إلى هذا المستودع بعدما تفشى الخبر لهم إن هذه كلها مجرد عمليات خداع وأن

السيارات هذه مجرد عملية تضليل وانه الساعة كذا.. وفعلا بدأ الشباب يستخدمون هذه النواظير وبدأت عملية مثل ماتقول تجيير هذه الامكانيات يعني إحنا نعطي حق غيرنا وغيرنا أيضا يزودنا.. فبدأت عملية التعاون بين المجاميع بشكل كبير.. فهذه أحد العمليات اللي شاركت أنا فيها معاه مع الشهيد واستطعنا أن نجلب كمية لا بأس فيها وافرة.. واستطاع الشهيد أحمد انه ينقلها.. وإنه طبعاً يتولى استخدامها.

«إيكو» الحصول على هذي الأسلحة كان عامل مهم لمواصلة عمليات المقاومة.

الشهيد أ-ق:

الراوي:

الشهيد أ-ق:

صوت علي أخ

الشهيد أ-ق:

وأخوك علي كان يشاركك في العمليات.. مو كذيه؟

«إيكو» مو في كل العمليات.

كان في عمليات ثانية.. بس ما أدري عنها مع جماعته.. إهو يعني إالي يسويها معاك إنت.. غير ناس ثانيين.. مايدرون شنهني.. وأنا واحد منهم ما أدري شالعمليات اللي كان يسويها.. إهو من النوع اللي كان هادي.. ويستمع.. يعني أي واحد يروح يتكلم معاه يستمع له.. ماخلي أهو كقائد وهذا كفرد.. على نفس المستوى.. يعني مثل ماقتلو مايسوي فرق بينك وبينه.. يستمع لك لآخر كلمة عندك.. وبعدين يقول لك شتسوي وماتسوي.. فكان قيادي.. قيادي بمعنى الكلمة..

«نقلة موسيقية سريعة»

الراوي:

كان قياديا بمعنى الكلمة.. واستطاع أن يقوم بعملياته مع مجموعته على أكمل وجه.. مع محاولته دائما الحفاظ على زملائه من أفراد المقاومة.. فبالرغم من قوة شخصيته ورباطة جأشه.. كان حنوناً.. يحب زوجته وأسرته وأبنائه.

«موسيقى بيانو حاملة»

كان حنون أحمد وايد علينا.. كان يحب اليهال وايد.... وايد حنون على اليهال.. يعني أذكر أول ماجبنا شروق.. وايد استأنس إنه جات له إبنية.. حتى قلت له أحمد موزايق خلقك ليش جات لك بنية.

«إيكو»: لأ.. بالعكس أنا كنت مشتتني أن تجيني بنية.

كان يحب اليهال وايد أحمد.. كان وايد يلعب مع اليهال يعني مو من النوع اللي.. الأبهاث اللي يتضايقون من حنة اليهال وصيحتهم لأ.. يعني أول ما يدخل البيت لازم اليهال دار ما داره.. لازم يقعد يلعب معاهم شوي.. بعدين يروح يغير ملابسه.. ويقعد يتغدا.. يعني أول دخلته على البيت

صوت زوجة

الشهيد أحمد:

الشهيد أ-ق:

صوت زوجة

الشهيد أحمد:

لازم يكونون اليهال في استقباله.. فكان وايد أحمد حنون عليهم.. لدرجة حتى مثلاً «بالليل لي بغي ينام.. ينوم اليهال معنا».

«نغمة بيانو حانية قصيرة»

«إيكو» ما أعرف أنا واليهال موعندي.

أحمد شعندك من العيال؟

عندنا شروق سبع سنوات ونص.. محمود خمس سنوات.. محمد سنتين.. كان أحمد يموت علي اليهال.. وكانت شروقة غير بالنسبة له.. ما أدري علشان البنت الوحيدة عندنا.. أو يمكن علشان هي البكر.. يعني يموت عليها يحبها وايد كان يحبها.. يعني مثال بالليل ماينام إلا وهي يمه.. لازقة فيه ونايمة يمه.

يوم اللي ولدت فيه أحمد.. وايد فرحت إن عقب بنتين حصلت أحمد.. يعني من كثر ما أحب أحمد 24 ساعة أشيله.. ولبغيت أنا أنومه على صدري.

«نقطة بيانو ناعمة»

أحمد قبازرد.. الطفل كان ينام على صدر أمه... وربما كان ذلك هو السبب الذي جعله يحب نوم أبناءه إلى جواره فيما بعد.. لقد أرضعته أم أحمد الحب والحنان وجعلته عاشقاً لوطنه الكويت.

وأحمد كل اللي تمناه الشهادة.. والشهادة حق منو؟؟ حق وطنه.. وأنا أفتر إن عندي ولد مثل أحمد.. رفع راسنا.. ورفع راس إخوانه.. هذا وقته.. لازم يدش الكويت.. أنا بغيته ريال حق اليوم.. حق وطنه أبي كل الشباب حره الشدة يقومون حق وطنهم.. مو بس أحمد.. كل الشباب.

«موسيقى بمصاحبة العود شاعرية»

«تستمر الموسيقى في المستوى الثاني في الخلفية»

«إيكو» : إنا رضعنا من إباء كويتنا

كيف المحب إلى حبيبته يعود

فإذا تخلف في اللقاء مُتيم

فلأنه سبق الرفاق إلى الخلود

«تستمر الموسيقى علواً ثم»

(فيد أوت)

الشهيد أ- ق :

الراوية :

صوت زوجة

الشهيد أحمد:

صوت أم الشهيد

أحمد قبازرد:

الراوية :

صوت أم الشهيد

أحمد قبازرد:

الشهيد أ- ق :

أحمد قبارزد وقف في وجه المعتدي الغاشم واستطاع أن يجمع أصدقاء
ليشكلوا معا درعا في وجه الغزاة، دفاعا عن وطنهم وكرامتهم.. فكانت
الشهادة.. وأحمد قبارزد واحد ممن استشهدوا في سبيل الكويت فكيف
كانت الشهادة؟

«الانتقال بطرقات موسيقية»

«فيد الموسيقى التي تستمر للحظات خلف حديث الشقيق»

صوت شقيق
الشهيد أحمد
قبارزد:

أخوي الشهيد أحمد في فترة اعتقاله كنت وياه الساعة 7 أو 7,30
الصبح.. أنا كنت نايم بالصالة والشهيد أحمد كان في غرفة نومه نايم
تقريبا حوالي ساعة سمعت أصوات جامات تنكسر تحت طليت من جامعة
الصالة.. وإلا جيوش وايد عراقيين قاعدين يمشطون المنطقة طبعا غير
العراقيين إلي محاطين البيت بالسيارات وكل سيارة عليها رشاش
موجهينه على البيت.. غير العساكر الي كانوا محاطين البيت كل واحد..
الآر - بي - جي حاملة وموجهة على البيت وغير الي قاعد يدشون طبعا
قاعد يتوزعون ناحية البيت السرداب فوق وتحت.. في كل مكان طبعا من
خلال أصوات العراقيين دشو قمت أنا رحت حق أحمد قعدته من النوم
قلت له أحمد ترى العراقيين دشوا قوم، المهم قام ونزلنا ويه بعض.. قال
لي صادق قول لهم لا يكسرون الجامات المهم قام ونزلنا بنزلتنا واللا
جاسرين الباب العراقيين وداشين.. أوقف أوقف كلبجونا أنا وولد خالتي
قعدونا تحت بالصالة.. وبعد شوية جابو الهندي.. أحمد كلبجوه.. قاموا
يدورون في غرف البيت كانوا يفتشون عن أسلحة وشغلة كذيه.. المهم
خلصوا.. خلصوا تفتيش البيت يابو أحمد بالصالة الي تحت.. المهم كان
يقول له أحمد ليش شالسالفة أنا شمسوي ماخذني.. كان يقول
عسكري.. إنك عسكري أنت.. كان يقول أنا لا عسكري ولا شيء.. مدرب..
المهم لأ.. عليك إثبات.. أنت عليك إثبات أنك عسكري نادى مقدم محسن
العراقي واحد من جنوده قال له روح جيب التقرير وتعالى.. المهم جاب
التقرير.. بطل التقرير كان يقراه ملازما أول قبارزد من إدارة حماية
الشخصيات كويتي من أصل إيراني يقابل سمير الناصر وسليمان.. كان
يصك الملف.. كان يقول إخذوه.. المهم كان يربطون عينه.. اربطوا عينه
ونزلوه تحت.. والمهم وأنا بنزلتي كان يشيل السلاح ويقول لي أوقف..
قلت له وين وين ماخذينه؟

.. كان يقول راح ناخذه ونكلمه وهذا بعد يومين نجيبه لكم بجمعية

الجابرية.. قلت له أكيد بجمعية الجابرية؟.. كان يقول لي إنه أكيد.. قلت له زين.. المهم حركوا راحوا..

«طرقات موسيقية تحذيرية»

أخوه جاء الصبح كان يقول يمه.. ترى خذوا أحمد.. لا تقول؟.. كان يقول بلى.. خذوا أحمد.. كان أخذ عباتي وأقعد بالسيارة.. أكو واحد عراقي بالسفارة يشتغل رحت عنده قلت ماخذين ابني.. وهذا.. وكان يقول أم أحمد أروح أطلع أحمد.. قلت له زين.. يوم يومين ثلاثة أربعة أيام.. رحت الجهراء.. كان أكو مخفر.. رحت عند ضابط.. قال لي اشتبتين قلت والله أنا ماخذين ابني أحمد.. دشوا عليه وخذوه حتى إن أكله اللي بالفريزرات اللي عنده هم ماخذينه.. وأغراضه ماخذينها.. حطوا معاي أربع ضباط وجيت وين السفارة البريطانية أكو بناية يمها جينا وصلنا وإلا سيارات.. كله مرسيدسات هذا طارق عزيز جاي واحد من الضباط اللي ويأي دش داخل كان يقول خل تيجي باكر.. اليوم هذا جه.. يوم الثاني رحنا.. كان جاي شسمه ولد صدام.. هم ماعطونا كان يقول باكر.. رحت عند بوعلي هذا العراقي كان يقول أم أحمد لا تروحين أي مكان أنا أمس عند أحمد.. وأحمد بخير.. وأنا أجيب أحمد.. قلت انزين.. هذا اللي قص علي.. وإلا رفيق أحمد خذوه أنا رحت طلعت رفيقه.. عيال قبارزد خذوهم أربعة أنا رحت طلعتهم.. بس أحمد قسمته.. آخر شيء هاذك اليوم واقفة ما أدري قاعدة شيسوي وإلا أحمد الصفار رفيق أحمد اتصل فيني كان يقول أم أحمد وين الشباب.. كان يقول لي أحمد جايبيته.. ماعندي سيارة ما أحد عندي كان يقول جايبيته.. يعني مافيه شيء؟ كان يقول لا مافيه شيء أحمد وصك التلفزيون.. وقال بعد شوية اتصل فيك.. مرة ثانية اتصل فيني كان يقول أحمد حرقوا بيته.. وحرقوا سياراته.. وذبحوه..

«ضربات متتالية سريعة»

لم يخنع يوما أمام بطش المحتل العراقي الغاشم حتى في أيام اعتقاله التي سبقت استشهاده كان أحمد قبارزد كويتيا شامخا من أبناء الكويت البررة.. فلم يضعف أو يستسلم.. بل قاومهم وهو في المعتقل.
من العمليات اللي صارت معاه من يوم كان مأسور.. أسير.. كان يوم من الأيام في ضابط عراقي.. كان الشباب بعد التحرير عرفنا الموضوع واحد

صوت أم الشهيد
أحمد قبارزد:

الراوية

صوت شقيق
الشهيد أحمد:

من الشباب كلمانا عن هالعملية الي سواها وهو مأسور كان في زنزانة بروه حاطينه والشباب الثانيين في الزنزانة الي مقابلة.. دش ضابط عراقي.. كلمهم قال.. ما اعترف الكلب.. عاد الظاهر العراقيين قالوا لأ ما اعترف.. فطلع غايشه ودش على الشهيد أحمد ضربة أول ضربة ثاني ضربة.. يقول شوية الشباب يسولفون يقولون سمعنا صراخ الضابط العراقي.. اشونه شفنا الجنود العراقيين قاعدين يركضون قلت له أحمد دير بالك تري جوك العراقيين.. يقول قضبوا أحمد وطلعه من الزنزانة.. إشوية وإلا الضابط العراقي مطلعينه شايلينه وإلا ضاربه بلعومه وإلا الدم كله من بلعومه والظاهر شالعه بلعوم ما أدري بشغله أو ضاربه بأصابعه يعني طاقة ومطلع بلعومه.. كله دم وطايح الجندي العراقي.. يعني هم وإهو كان بالأسر هم ماكانوا سالمين منه يعني فوق كل هذا هم يسولف واحد من الشباب يقول من كثر التعذيب كان يحطونه.. يقول احنا كانوا يحطونه يعذبونه إحنا نخاف نتكلم وهم كان مناشبهم حتى ليوم استشهاد الله يرحمه.. يوم إلي جابوه عند باب البيت رموه بطلقتين على جبهته وطلقة على كتفه.. قبل آخر طلقة إلي رموه بمؤخرة راسه «تفل» بوجه الضابط هالي عطوه الطلقة في مؤخرة راسه.. لها اللحظة يعني ماكان متهاون مع الجيش العراقي كان متضارب وياهم ليوم استشهاد الله يرحمه.

المهم بتاريخ 90/9/19 دق علي حمادي حمد أول ماكلمني كان يقول هيام عطيني الوالدة.. قلت له حمد شلونكم أنت من وين تحاكيني.. قال من ايران.. انزين عطني أحمد أحاكيه.. كان يقول لي هيام عطيني الوالدة.. قلت له حمد أنا أحاكيك.. ليش تقول لي عطيني الوالدة؟.. أنا الي قاعدة أكلكم.. رد علي.. شفيك؟.. كان يقول لي أحمد استشهد واذبحوه وحرقوا البيت.. طبعا أنا بصراحة كانت صدمة بالنسبة لي.. يعني آخر شيء كنت أتوقعه.. إن أحمد يهدنه ويروح.. يعني آخر شيء كنت أتوقعه.. أن أحمد ممكن ينصاذ وممكن إحنا نفقده للأبد.

«موسيقى حزينة.. ذكريات»

«فيد على الموسيقى تصبح في الخلفية تصاحب حديث الزوجة»

«تتابع» أنا دوم أوح بيتنا ودايما لما أروح البيت أحاول أروح الأماكن الي أحمد دوم يقعد فيها.. يعني عندك السرداب كان أحمد دوم يقعد بالسرداب قعدته المفضلة كانت بالسرداب.. فتقريبا أسبوعيا أمر البيت

صوت زوجة

الشهيد أحمد:

صوت زوجة

الشهيد أحمد:

أقعد بالسرادب مكان أحمد.. أروح غرفة النوم مكان نومه يعني.. أحس بوجود أحمد معاي.. بصراحة خاصة ها الأيام يعني كل فترة كنت أجس أشوف ناس يكتبون على الطوف.. أجي مرة ثانية أشوف لا والله الكتابة زادت بصراحة شيء وايد كان يآثر فيني لما اقرا حق ها الناس الي يكتب الآية.. ﴿ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون﴾ الي يقول الشهادة لك يا أحمد لك الجنة يا أحمد.. في واحد كاتب أنت ماخسرت يا أحمد هم خسروك.. يعني بصراحة حكي يشجع.. حكي حسسني إن الناس للحين مانستك يا أحمد للحين أنت موجود بقلوبهم.. فكان الكلام وايد يآثر فيني لمن أشوف.. وأشوف أسبوعيا الحكي يزيد.. يعني الحين لو تروحون البيت تشوفون الطوف مترسه من ها الكلام.

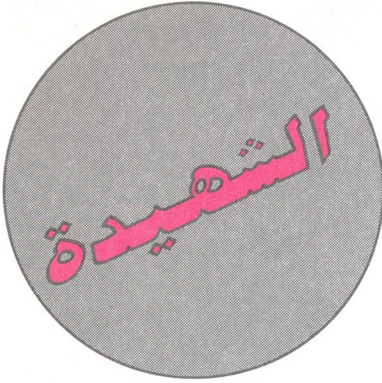
«نقلة موسيقية ناعمة ترتفع»
«تستمر الجملة الموسيقية في الخلفية»

أنا كل يوم لما أروح المدرسة أخط الباجة على صدري.. ويسألوني البنات يقولون منهو هذا أقول لهم هذا أبوي الشهيد أحمد محمود قبازرد. نعم شروق ابنة الشهيد أحمد قبازرد تضع صورة والدها على صدرها وساما تفخر به دائما والكويت تفخر بأبنائها الذين ضحوا بأرواحهم رخيصة من أجل وطنهم الكويت ولنا لقاء آخر مع شهيد آخر وشهادة شهيد.

«موسيقى الختام لشهادة شهيد»
«ختام الجزء الثاني لأحمد قبازرد»

صوت ابنة الشهيد
أحمد قبازرد:
الراويّة :

الشهيدة وفاء العامر



الجزء الأول

المقدمة الثابتة

«أصوات انفجارات وقصف من بعيد»

فجع الكويتيون بدخول الجيش العراقي الغازي إلى بلدهم ومحاولته
سلبهم حريتهم..

المؤثرات مستمرة ودخول جملة موسيقية حزينة خلف الراوية

فاندفعوا غير مباليين بقوة العدو وضخامة عدده فانطلقوا بحماس كبير
للانضمام إلى صفوف المقاومة الباسلة. وكان دافعهم استعادة حريتهم
وطرد العدو الغادر إلى خارج بلدهم.. فكانت الشهادة وكانوا شهداء.

الراوية:

«تعلو الموسيقى وتستمر وتمتزج بها أصوات أمواج بحر من بعيد

وتعود أصوات الانفجارات من بعيد.. في الخلفية...»

وفاء العامر أخت رجال وقفت في وجه المعتدي مع أخوة وأخوات لها من
أبناء بلدها دفاعاً عن حريتها وكرامة بلدها الكويت.
والدتها والدة وفاء ترى في استشهادها دفاعاً عن الحق..

الراوية:

الموسيقى تستمر في الخلفية مصاحبة للراوية

«تعلو موسيقى حزينة وضربات توحى بالقدرية»



صوت أم الشهيد
وفاء العامر:

الحمد لله الذي بلغنا باستشهادها وهي تدافع عن الحق.. والحمد لله
الحق رجع لأهله والحكومة أرجعت.. والحمد لله على كل حال نشكره
ونحمده ومانقول إلا حسبي الله ونعم الوكيل.. والله ينصرنا على من
عادانا.

الموسيقى تستمر في الخلفية مصاحبة لصوت الأم «نقلة موسيقية هادئة»

الراوية:

وفاء المجتهدة في دراستها أنهت دراستها الثانوية وأكملت دراستها في كلية
الدراسات التكنولوجية تخصص فيزياء تطبيقية وتخرجت بتقدير جيد
جدا.

الموسيقى مستمرة تصاحب الراوية في الخلفية «تعلو الموسيقى بيانو وينقطع»

الشهيدة و - ع:

الراوية:

الشهيدة و - ع:

الراوية:

الشهيدة و - ع:

الراوية:

الشهيدة و - ع:

الراوية:

الشهيدة و - ع:

«إيكو» كنت أتمنى مواصلة دراستي.
وفاء هل كانت عندك الثقة بتحرير الكويت؟
«إيكو» طبعاً.. لأن الإنسان إذا طالب بحقه لازم يناله.. واحنا ما تخلينا عن
حقنا.

.. أم.. ما كان يساورك الشك.. بأن مسألة تحرير الكويت بتطول؟
«إيكو» أبداً.

وشنهي كانت توقعاتك؟
«إيكو» كنت أقول إن الكويت بتحرر في شهر فبراير وبتزوج في شهر
فبراير.

وليش فبراير بالذات؟
«إيكو» فبراير شهر عيد الكويت.. وكان إحساس يقول لي بأن الكويت لازم
تحتفل بعيدها في موعده في شهر فبراير.. مثل كل سنة.

«ضربات بيانو سريعة نقلة»

الراوية:

فبراير شهر العيد 25 فبراير عيد الاستقلال الكويت.. ومجموعة
25 فبراير هي المجموعة التي اختارتها وفاء لتناضل من خلالها وتقوم
بعمليات المقاومة مع مجموعة من شباب الكويت الذين آمنوا مثلها بعدالة
قضيتهم.. فانخرطوا في مجموعة 25 فبراير دفاعاً عن حقهم وبحثاً عن
حريتهم وكرامتهم.

«نقلة فاصل بيانو قصير هادئ»

صوت والد الشهيدة وفاء:

في البداية استغربت.. لكن بالإضافة إلى الاستغراب كان عندي شيء.. من.. برواز من الفخر والطمأنينة.. الحقيقة إن البنت هذي كانت من صغرها وإلى سن الثلاثة وعشرين سنة إنسانة خوافة.. تخاف يعني بس الله سبحانه وتعالى ألهمها قوة غريبة ردة فعلي كانت الغرابة.. شلون هالإنسانية هذي جتها هالجرأة.. وجتها هالقوة.. إنها تدش في هالمجال المشرف.. المجال النظيف.. ولكن في نفس الوقت زادني فخر وعزة بأن كانت عندي بنت والآن الحمد لله أنا راسي مرفوعة أمام الجميع افتخر بأن كان لي بنت يعني الله سبحانه وتعالى رزقني شيء جميل وأخذ مني وهو العاطي وهو اللي يأخذ والحمد لله على كل حال.

«نقلة بيانو ناعم يوحي بالاستقرار النفسي»

والد وفاء العامر.. يعتبر استشهاد ابنته بروازا من الفخر.. وكيف لا وهي فخر للكويتي.

البيانو يستمر في الخلفية مصاحباً للراوية
«موسيقى حزينة مصحوبة بإيقاع رتيب»
«فيد على الموسيقى لتصبح خلفية للشهيدة»

«إيكو»

ارفعي الراس يايمه
وبشري الناس والأمة
باستشهادي فدى بلادي
وافرحي لي بالشهادة
واشرحي قوة الإرادة
عن أفعالي والليالي
علي واجب وفرض
أحمي بيتي..
أنا شهيد الأرض
أنا كويتي

«تعلو الموسيقى بعد نهاية القصيدة ثم تنخفض وتصبح في
الخلفية.. خلف الراوية والشهيدة»

وفاء مافكرتي انك تطلعين من الكويت؟
«إيكو» أبدا كنت مصرّة إنني أبقى في الكويت.
مع إن والدك؛ ووالدتك كانوا خارج الكويت!!

الشهيدة و - ع:
الموسيقى مستمرة
في الخلفية
مصاحبة للشهيدة
الموسيقى مستمرة
في المستوى الخلفي

الراوية :
الشهيدة و - ع:
الراوية :

الشهيدة و - ع:

«إيكو» إي نعم وساعدت صديقتي على الطلعة من الكويت لأن ظروفهم كانت صعبة كذلك زورت لبعضهم هويات وقدرت أحصل على 500 جواز لعوائل صديقتي لأن ظروفهم كانت صعبة وكان أحسن لهم انهم يطلعون.. ولكن أنا ومجموعة من صديقتي تمينا قاعدين في الكويت ومنهم صديقتي سعاد حسن الي شاركتني في عمليات المقاومة. وفاء.. شلون استقبلي خبر الغزو؟.. هل بمجرد ماعرفتي بالاحتلال باشرت عملياتك في المقاومة؟

الراوية :

الشهيدة و - ع:

«إيكو» في البداية كان الغزو والاحتلال يشكل لي صدمة كبيرة.. وما كنت عارفة شأقدر أسوي.. من كان معاك في البيت؟

الراوية:

الشهيدة و - ع:

«إيكو» في بداية الغزو كنت أنا واخواني في بيتنا في العديلية وأمي وأبوي كانوا مسافرين خارج الكويت.. لذلك.. انتقل خالي وعياله هنيه عندنا في العديلية.

«طرقات موسيقية سريعة للانتباه»

صوت خال

الشهيدة وفاء:

في بداية الي حصل في بداية الاحتلال.. أنا طبعا ماكنت موجود معاهم في نفس البيت وما كنت مع وفاء في نفس البيت ولظروف حصلت في منطقة الشامية مكان ما كنت ساكن اضطريت أن انتقل وأجي مع وفاء ومع العائلة كلها بصفتي خالهم وسكنت معاهم أنا وأهلي كلنا هنيه.. الي حصل من خلال هذا الوضع ومن خلال وجودي أنا هنيه.. كانت البنات وفاء منترفزة متضايقة ماكانت راضية عن الوضع أو عن الاحتلال الحاصل داخل البلد والكل طبعا ما كان راضي.. لكن كانت إهي بأسلوب آخر يعني تطلع بالسيارة.. تحاول تتحرش بالجنود «وتكم» عليهم وتحاول بإشارات نرفزة تبين لهم أنها متضايقة.. كذلك في مواقف السيطرة دائما تحاول بقدر الإمكان إن إهي تنرفز الجنود الي عند السيطرة.. وأنا اقترحت على العائلة كلنا الموجودين في البيت.. على أن وفاء ماتطلع بروحها.

«صوت مؤثر رفع سماعة تلفون».

«صوت تون الهاتف».

«صوت الضغط على أرقام الهاتف».

«صوت تون الاتصال من سماعة الهاتف».

«صوت رفع السماعة».

«إيكو» آلو مخفر العديلية؟

الشهيدة و - ع:

«نقلة موسيقية قصيرة بيانو»

بعدين في يوم من الأيام.. جيت بالليل ووجدت إن هناك وفاء تتكلم عشر دقائق.. اطلعت من شفت نظراتها غريبة.. قلت لها وفاء شكنتي تتكلمين.. قالت صراحة خالي أنا متضايقه ونفسي متي ماقدرة تتحمل وماني قدرة أسوي أي شيء.. فأنا أخذ أرقام المخافر واتصل في الضابط الموجود في المخفر وكانوا يسمونه المركز وكانت في هذا تناقضهم.. بأحقيتهم بدخول الكويت وهل لهم أحقية أم لا وإن أنتم غطانين.. وكذا وفي نهاية الوضع اقتنع الضابط ونادرا ما يقتنع.. زين على زين ما اقتنع انزلت فيه مسبة.. تسبه وتسب الحكومة العراقية وتسب كل مايمت لهدام العراق بصله.. ظلت على هذا الحال.. طبعاً أنا وافقتها بعد ما استشرت بعض الزملاء في الخارج بره البيت ووجدنا إن كل أساليب الرقابة مقطوعة وقتها وما في رقابة وكنا مطمئنين يعني إنها تتكلم.. خلها تنفس عن نفسها.

«صوت وضع سماعة التلفون»

«جملة موسيقية نقلة بيانو»

ولكن كيف التحقت وفاء العامر مع المقاومة الكويتية؟ ومتى كان ذلك؟

في شهر عشرة التحقت وفاء في إحدى فصائل المقاومة.. طبعاً بدون علم أي أحد فينا ولكن أنا في إحدى اجتماعاتي مع مسؤول وقيادة مجموعة 25 فبراير كنا قاعدين نناقش إحدى العمليات وجدنا إنه يقول لي إنه.. إني أهنيك على بنت الأخ هذي وبصراحة.. إنتو خلفتوا أكثر من رجل في البنت هذي وطبعاً أنا ما استغربت الوضع.. لأنني كنت عارف عن وفاء تحمسها.. وكنت متوقع إنها في يوم من الأيام.. إنها تلتحق في إحدى فصائل المقاومة..

«تتسلل موسيقى روحانية رتيبة بضربات إيقاعية رتيبة»

«فيد آوت خفيف لتصبح الموسيقى خلفية الشهيدة»

ما الذي قامت به وفاء العامر من عمليات مع المقاومة الكويتية الباسلة؟

«الموسيقى تستمر مصاحبة الراوية في الخلفية»

هذا ما ستعرفه في لقاءنا القادم مع «شهادة شهيد»

«موسيقى نهاية الحلقة»

صوت الخال:

الراوية :

«الموسيقى مستمرة

في الخلفية»

صوت الخال:

الراوية :

الراوية :

الراويّة:

وفاء العامر ابنة الثالثة والعشرين ربيعاً رفضت الخضوع للاحتلال العراقي الغاشم والتحتت مع صديقتها سعاد الحسن بإحدى مجموعات المقاومة الكويتية والتي يطلق عليها اسم 25 فبراير.

«مؤثرات انفجارات وأصوات قصف بعيدة ومتداخلة وأصوات المدافع بضربات رتيبة مكتومة من بعيد في الخلفية»

الراويّة:

«تتسلل موسيقى توشي بالرجوع للماضي وأصوات المدافع والانفجارات والقصف مستمرة وممزوجة بالموسيقى ونشعر بها في الخلفية..»

عملت وفاء العامر بأسلوب جاد ومؤثر في العدو الغاشم.. فقد قامت بعمليات التفجير في أماكن متفرقة من الكويت.. ذهب من جرائها عدد كبير من الجنود العراقيين.

«ضربات موسيقية متتالية طابعها المواجهة»

صوت خال
الشهيدة وفاء
العامر:

كانت طبعا مجموعة 25 فبراير موزعة إلى عدة مجموعات.. والمجموعات موزعة إلى فصائل وكانت وفاء مسؤولة عن إحدى الفصائل ومعها زميلاتها ومعها 11 شاباً..

«نقطة موسيقى بيانو تعيد وفاء للذاكرة»

«فيد أوت تدريجي للموسيقى ودخول الشهيدة»

الشهيدة و - ع:
الراويّة:
الشهيدة و - ع:

«إيكو» كنا نستخدم عجائن التفجير. ومنين كنتوا تحصلون على هذي العجائن. حصلت على المواد اللازمة مثل الكبريت الأصفر.. من مقر عملي كفنية أشعة في وزارة الصحة وبقية الأدوات كنت أتعاون مع خالي بونادر وزوجته للحصول عليها. والقنابل الموقوتة اللازمة للتفجير؟

الراويّة:

«إيكو» القنابل كنا نتساعد عليها مع بقية أعضاء المجموعة مثل بوفؤاد وأسامة وعلي البدري وإبراهيم دشتي.
 وفاء.. أعتقد أن الصعوبة في نقل الأسلحة؟
 «إيكو» نقلت الأسلحة والقنابل في ملابسي.
 في الملابس؟!.. شلون؟!
 «إيكو» بسيطة.. أعدت بعض الملابس بشكل خاص.. بحيث تتوافر فيها جيوب خاصة.. أحط فيها الأسلحة.
 وفاء..؟!.. شنهني في اعتقادك أهم عمليات التفجير الي قمت فيها؟
 أهم عمليات التفجير عملية الحساوي.

«نقلة بضربات موسيقية تحذيرية»

وفاء طبعا أو مجموعة وفاء قامت بعدة عمليات من أبرزها هي عملية منطقة الحساوي وخصوصا كانت المنطقة تعج بالعراقيين لأنه كان هناك سوق بيع وشراء التلفزيونات والفيديوهات فقررت طبعا قيادة 25 فبراير أن تقوم بعملية بهذا السوق فكلفت فصيلة وفاء.. الله يرحمها فقامت وفاء العامر باختيار اثنين من الشباب الي يطغى على بشرتهم لون السمار الداكن الي هم السمران بزيادة على أساس أن هذا السوق فيه سودانيين وايد.. وحتى لا يصير شك في الأمر وتم تجهيز الحقيبة الي لها.. وقامت وفاء بنقل الشابين إلى المنطقة طبعا بحراسة سيارتين من سيارات الحراسة وهي عبارة عن سوبربان ووصلت إلى المنطقة.. نزلت الاثنين ومعاهم جهاز التلفزيون على أساس انهم جاين يبيعونه.. وضعوا الجهاز ووضعوا الشنطة جنبه.. ووصوا الناس الي كانت موجودة هناك.. في عراقيين كانوا يبيعون مسجلات أو أغراض مثل قمصان وغيرها كانوا يبيعونها محتلمجين فلوس.. فقال الله يخليك بس تخلي بالك على الشنطة والتلفزيون.. دقيقة بنوصل الحمام ونرجع وطبعا كانت وفاء

الشهيدة و - ع:

الراوية:

الشهيدة و - ع:

الراوية:

الشهيدة و - ع:

الراوية:

الشهيدة و - ع:

صوت خال

الشهيدة وفاء

العامر:

بانتظارهم خارج السوق واستطاعت وفاء أن تنقلهم من المكان والحمد لله اطلعت بالسلامة وبعد خروجها بعشر دقائق حصل انفجار وراح نتيجة الانفجار سبعين عسكري قتل غير الجرحى طبعا والحمد لله تم تأمين وفاء ورجعت بالسلامة واكتبت تقرير مفصل عن العملية حق قائد مجموعة 25 فبراير.

«نقلة هادئة...»

«إيكو» عملية الهلتون؟.. «صمت»..

ليش سكتي؟

«إيكو» ما أدري عملية الهلتون ما كنت راضية عنها تماما..

ليش؟ مع انها من أشهر العمليات الي قمت فيها؟

«إيكو» أدري.. كل الناس تكلموا عنها.. لكنني ما اعتبرها من

العمليات الي أدت غرضها.

يبدو إنك فعلا مانت راضية عن عملية الهلتون.

«إيكو» كنت متضايقة من نتائجها.

ليش موحصل الانفجار؟

«ضربات موسيقية سريعة توحى للمواجهة»

«تتسلل أصوات الانفجارات من بعيد»

«فيد أوت» تدريجي لأصوات الانفجارات مع بداية حديث

الخال

«وينقطع صوت الانفجارات ويبقى صوت الخال»

وفعلا حصل الانفجار.. بس ما كان بالحصيلة الي تبيها وفاء الله يرحمها.. حتى لما ردت قالت خالي أنا.. كانت متضايقة.. وقالت حق غيداء اختها وقالت لي أنا.. كنا نتمنى أن يكون قتل أكثر في هذا الحادث ولكن كانوا قليلين.. قلنا لها انه المهم إزعاج سلطات العدو

الشهيدة و - ع:

الراوية:

الشهيدة و - ع:

الراوية:

الشهيدة و - ع:

الراوية:

الشهيدة و - ع:

الراوية:

صوت خال

الشهيدة وفاء:

وإرباكهم.. وعدم تمكينهم من انه يقعدون في مكان واحد.. وفعلا صار عندهم في المدة الأخيرة.. كانوا يغيرون أماكنهم لأكثر من مكان في الشهر الواحد..

«ضربات الطبل المنتظمة التنبيهية»

ولكن.. كيف تمت عملية الهيلتون؟ ومن الذي قام بالتخطيط لها؟ وماهي نتائجها؟

«ضربات موسيقية وانتقال سريع»

طبعاً الفكرة الكاملة هي فكرة وفاء الله يرحمها انه يتم تجهيز علب ماكنتوش ونقل هذه العلب إلى فندق الهيلتون يعني بطريقة معينة ويسكنون اثنين وكانوا من الشباب الفلسطينيين.. يسكنون الأوتيل.. ويلغمون الغرفة الي ساكنين فيها وبعدين يلغمون مخرج الطوارئ الي في الدور نفسه وبعدين في الأخير كانت في سيارة ملغومة وكان التوقيت طبعاً بين انفجار وانفجار حوالي أربع دقائق حتى تصير الحركة والانزعاج والناس تطلع وتوصل إلى الباب ماعدا انفجار السيارة كان محطوط له أكثر من 10 دقائق.. حتى يصير التجمع عند الباب ويصير الانفجار.

«فصل موسيقي هادئ ممزوج بأصوات انفجارات بعيدة

وإيقاع منتظم وغامض..»

لقد قامت وفاء بعملات عديدة خلال الغزو العراقي الغاشم.. وكانت عملياتها جريئة جداً.. لتكشف عن مهارات أبناء الكويت وتفانيهم في خدمتها والحرص عليها حرة دائماً.. فقامت وفاء بتفجير سيارات صغيرة في الشوارع مثل شارع الجهراء.

«تعود نفس الموسيقى السابقة الممزوجة بأصوات الانفجارات

البعيدة والإيقاع الغامض»

الراويّة:

صوت خال
الشهيدة وفاء:

الراويّة :

الراوي:

وبالقرب من مبنى وزارة الصحة العامة.. حيث كانت وفاء تترك السيارة وبها عجينة التفجير ومفتاح السيارة بالداخل لإغراء الجنود العراقيين بسرقتها.. وما إن يأتي الجندي العراقي لقيادة السيارة إلا وتنفجر به وتكون سيارة أخرى بانتظار وفاء التي تركبها وتترك المكان بعد أن تتأكد من نجاح عملياتها..

«طرقات موسيقية قوية توحى بالتحدي والمواجهة»

الراوي:

من العمليات التي قمت فيها.. قصة الجاتوه؟
«إيكو» كنت أصنع الجاتوه وأحقنه بمادة الخردل وأطوف بالسيارة على الجنود العراقيين وأوزع عليهم الجاتوه.
وليش توقفتي عن هذي العملية؟

الراوي:

«إيكو» في مجموعة 25 فبراير كنا نحترم أوامر القيادة.. بعد فترة من هذه العملية منعني القيادة من مواصلة عملية توزيع قطع الجاتوه..

الشهيدة و - ع:

الشهيدة و - ع:

«نقلة بضربات سريعة وحادة»

وكانت وفاء تمر بالسيارة معها الجاتوه، تفضلوا تفضلوا.. وفعلا.. كانت تعطي بعض «السيطرات» وحصل نتیجتها موت عدد من الجنود العراقيين.. فاقترح عليها الزميل.. اللي هو.. أو بالأحرى قيادة الـ 25 فبراير.. اقترحت أنه نوقف عن هذه الطريقة.. لأن قد يكون فيها أثر كبير على وفاء.. وفعلا.. توقفت بالمدة الأخيرة..

«نقلة بضربات سريعة»

صوت خال

الشهيدة وفاء:

«إيكو» رحت البصرة مع خالي وعياله بجوازات وهويات عراقية مزورة - وحطينا في السيارة علب فارغة مغلقة.. علشان نغري الجنود العراقيين بسرقتها.. وكانت تحمل السيارة لوحة عراقية

الشهيدة و - ع:

بعدين تركنا السيارة وركبنا في سيارة ثانية.. عقب ربع ساعة انفجرت السيارة في سوق البصرة.

«صوت مؤثرات انفجارات تستمر للحظات ثم «فيد أوت»
وتصبح المؤثرات في الخلفية ويظهر صوت الشهيدة»

«إيكو» وكان حولها سيارة جنود عراقيين.. بعدين قمنا في عملية ثانية في بغداد بنفس الطريقة.

«أصوات المتفجرات في الخلفية»

«ترتفع أصوات الانفجارات مرة ثانية ثم تنخفض لتصبح في الخلفية من جديد ويظهر صوت الراوية..»

إن العمليات التي قامت بها ومجموعتها كثيرة.. تفجيرات.. تلغيم.. وكان من بينها تفجير مبنى الاتصالات السلكية واللاسلكية في الشويخ..

«مؤثرات الانفجارات في الخلفية»

«موسيقى عريضة بإيقاع رتيب وجنائزي»

«تبقى الموسيقى في الخلفية ويظهر صوت الراوية»

لم تقتصر أعمال وفاء العامر على عمليات التفجير والتلغيم.. ولكنها كانت تقوم بعمليات أخرى كتزوير الهويات وإيصالها لمن أَرادها.. بالإضافة إلى جوازات السفر لمساعدة من يضطر للخروج من الكويت وكانت أيضا تقوم بخياطة أنواط تعلق على الكتف لشباب المقاومة كتب عليها 25 فبراير.. والكويت حرة وذلك استعدادا ليوم التحرير.. وكلما اقتربت أيام التحرير.. اقترب يوم استشهاد وفاء.

«ضربات طبل رتيبة وجنائزية»

الشهيدة و - ع:

الراوية :

الراوية :

الموسيقى تستمر
في الخلفية

وفاء العامر كانت تنتظر يوم التحرير.. ولكنها لم تر هذا اليوم..
ولكن كيف ألقى القبض على وفاء العامر..؟؟

«الضربات الجنائزية الرتيبة تستمر خلف الراوية»

«ضربات موسيقية توحى بالمواجهة..»

في شهر «واحد» بكل أسف ألقى القبض على زميلتها الي كانت معها في معظم عملياتها وهي سعاد الحسن.. أخذت قبلها بخمسة أيام.. ومع الأسف إن وفاء ما أبلغتنا انه سعاد الحسن أخذت أبلغتنا إن ولد عمتها مراقب وقالت أنا بطلع من البيت وأنا وافقتها علي هذا الكلام وفعلا اطلعت من البيت الى بيت في قرطبة في بيت بنت عمتها إلي حصل إن البنت مع الأسف أخذت إهي وأمها وبناء على كلام أمها إن سعاد الحسن.. استخدم معها مادة المورفين لمدة خمسة أيام.. بمعدل ثلاث مرات يوميا وفي اليوم السادس البنت شبه أدمنت.. أوقفوا عنها المورفين.. فلما جاءت لها الحالة أعطوها ورقة وقلم وطبعا ماكانت في وعيها.. البنت.. فحطت تقريبا كل الاسماء الي قامت بعمليات وتم القبض بكل أسف على كل مجموعة أو خلية وفاء العامر وطبعا أخذت وفاء وعمل كمين في البيت الي أخذت منه وكانت إهي علي موعد مسبق مع اثنين من زملاءها إلي أهو علي الفؤاد ونعمة البدر وأسامة الفيلكاوي وهذا كان على موعد مسبق لاستلام شارات 25 فبراير منها.. وكانت تجهزهم حق يوم التحرير.. فجاءوا الضحى.. صادوهم العراقيين وطبعا الشباب الحمد لله استشهدوا فداء للوطن.. اتصل المسؤول عن قيادة 25 فبراير في وفاء يسأل عن الشباب الاثنين لأنه استبطاهم ومتواعدين مع وفاء الساعة 10 وعلى أساس يرجعون له الساعة 11 فاتصل فيها الساعة 12 وفاء في حركة معينة وعلى أساس تنتقد قائد المجموعة حطت التلفون على فخذها وقالت ترى هذا فلان للعراقيين

خال الشهيدة

وفاء العامر:

شأقول له.. شالت السماعه وهذا الحادث كان يرويه الزميل الملحن أنور عبدالله لأنه هو زوج بنت عمته وكان شاهدا عليه لوجوده معها وأنه ماكانت حاطة السماعه على فخذها ومسكرتها تماماً حتى تسمع قائد المجموعه من خلال التلفون إن ترى العراقيين موجودين عندي وأنا في موقف حرج فشالت السماعه وهم يتسمعون على الخط الثاني.. قالت يافلان إذا ممكن تجيء.. لأن الجماعه ماجو ياخذون مني الأنواط.. قال لها أنا والدتي مريضه.. خلال نص ساعه أزورها في المستشفى الأميري.. وبعدين أجي وأخذ منك الإشارات وطبعاً لا كان في أميري ولا جاء وعرف أنه وفاء معتقله..

«موسيقى جنائزية تستمر ثم تصبح في الخلفية»

وفاء العامر المناضلة.. ماذا تعني لنا اليوم.. من هي وفاء بالنسبة لوالدها؟

«الموسيقى خلف الراوية»

«الموسيقى تعلو وتستمر خلف صوت والد الشهيدة»

استشهاد وفاء - وأنا أقول إنها على اسمها وفاء لبلدها ووطنها وأرضها الطيبة سمعت فيه فجأة.

الموسيقى في الخلفية

«فاصل موسيقى ممزوجة بأصوات انفجارات»

ولكن كيف استشهدت وفاء ومتى كان ذلك؟

الموسيقى في الخلفية مستمرة

أخذت وفاء وفي تاريخ 2/5 أبلغت.. أنا كان في مجموعتي اثنين مفقودين أخذوا وخبري فيهم كان بالأحداث فبلغوني ان في جماعة في الروضة مقتولين فتوقعتهم من زملائي رحت لقيت الثلاثة رحمة الله عليهم الي اهم أولاد مبارك شاكر ومنصور ومساعد هذوله

الراوية :

صوت والد
الشهيدة وفاء:

الراوية :

صوت الخال مع
الموسيقى :

الثلاثة كانوا مع خلية وفاء فأنا بس شفقتهم توقعت ان وفاء راح تُعدم في أي وقت بعد إعدام وفاء دريت أن ثلاثة آخرين اعدموا في السالمية الي هم فهد الاحمد وأحمد الأحمد وعبدالرحمن العلي وأنا بعدما طلّعوا العيال من البيت خلّيت المفتاح عند ولدي عبدالناصر على أساس يشيك على البيت ويشوفه كل 4 أو 5 أيام فجاء يشيك على البيت لقي وفاء تحت سيارة عند باب البيت ملفوفة بعباتها اتصل فيني وقال لي إن وفاء تم اعدامها وهي موجودة في البيت الوضع كان متوقع بس بلغت أهل البيت ان واحد من جماعتي متوفي ما قدرت أقول لأن والدتي كانت موجودة وهي امرأة مريضة بالقلب فجئت فعلا لقيت وفاء معدومة شقق بسلك كهربائي والسلك عامل حز على رقبتها من ناحية اليمين ومجرح الرقبة وكان فيها لسعات كهربائية في يدها ورجلها طبعاً في يدها عند الرسغ وفي رجلها عند الكعب. ولما كان معنا حرمة بوقتها فما قدرنا نكشف عليها أكثر من هالشكل ولكن أنا متأكد انه إذا كانت هذه لسعات كهربية في يدها فلا بد إن في جسمها هناك أنواع أخرى من التعذيب ما أقدر أؤكد ولكن أعتقد في ذلك.

«فاصل موسيقي»

وأم وفاء ماذا كانت تعرف عن وفاء وماذا يعني لها هذا الاستشهاد؟

هي ما علمت أحد عن عملها، كان سر عملها ما علمتهم إلا بالأيام الأخيرة وبنت عمتها لما اعرفت الخبر قالت لها ليش وفاء هذا شيء خطر وأنت ما تقدرين على ها الشيء وهذا آخرته الموت فقالت أنا مو هأمني الموت إذا مت راح أموت شهيدة يا أعيش شريفة يا أموت شهيدة المهم بلدي ترجع ويطلعون هالغدارة منها فيعني الصراحة هي الله يرحمها كانت تتمنى الشهادة والحمد لله عطاها على ما تمنّت.

«موسيقى جنازية، بضربات رتيبة»

الراوية:

الأم:

صوت وفاء مع
الموسيقى:

يمه ياكويت المحبة
يمه يا أرض الأحبة
يمه أنا وكل هلي الطيبين
بتراك ربينه
يمه من حليبك الصافي
أنا وربعي ارتوينا
يمه دمي ودم أبوي
يمه روعي وروح أخوي
فدوة لتراك يهون
يمه ياكويت المحبة
يمه يا أرض الأحبة
يمه تاريخك لنا نور الصباح
يمه أفعالك علت فوق الرماح
يمه ياكويت المحبة
يمه يا أرض الأحبة

«تستمر الموسيقى في العلو ثم تنخفض لتصبح خلفية، فتختفي
خلف الراوية»

الراوية :

هذه وفاء العامر شهيدة في سبيل وطنها دون أدنى خوف دافعت عن
كرامة وطنها وحرية لأنها رفضت إلا أن تكون حرة كريمة في وطنها
قدمت روحها فداء للوطن فنالت الشهادة وكانت معنا اليوم في
شهادة شهيد.

موسيقى النهاية

د. سليمان الشطي

النساء الأقصر

ظلام .. نور

ظلام .. نور.. من فتحات متوارية في المصعد، تنالت لعبة
الأضواء بين الظهور والاختفاء، شدت الإحساس إلى الاختلاف القادم
فتحركت أجزاء من الجسد.. تحول حديث النفس إلى كلمات منطوقة
فأكد لشبحه الظاهر نصفه في المرأة أمامه.

هذا لقاء مختلف ...

ليلة تتمطى قلقة قبل الحسم الآتي، الهواء الساخن ينتظر في الخارج، سنوات
انطوت والتقت حول نفسها فالتصقت وتتابع. بقي لقاء دائم لم يختلف مواعده ولم
تتخلف عنه منذ أمسية صيف قديم تجمعت فيها عبارات الحديث المتقطع، فتشكلت

منه جملة طويلة بصمت توقيعها على ماجاء بعدها.

قبل سبع دقائق فقط ارتعشت اليد حين ختمت المقالة الأسبوعية بختامها التقليدي، نشرت فيها إشارات غير محددة إلى حملة قادمة قد تبدأ، تنبيه حذر حول معنى مستتر .. معنى!.. طائر جارج منقاره ذهب، يخدش مسام الجلد نافذاً إلى العصب المؤثر في النفس فيقلقها، للكلمة نفاذ المقدرة والمعلومة المخترنة، خاطرة تهمز في جهة، تتحرك فتحة في الجانب الآخر فتكتمل الدائرة، غدا مساء سيظهر أثر المقالة.

الطريق الأسبوعي أقطعه بآلية، ثقة بأن كل شيء يبقى كما هو، ولكن الطرق أيضاً تتغير ولا نحس دائماً بتغيرها، تنبتهت حواسي إلى التغيرات التي دخلت على طرق المطعم الصغير الذي ظل يشهد لقاءنا الأسبوعي بعد أن شهد لحظة كان لها ما لها، الجزء الأيمن من هذا الطريق ظل مظلماً زمناً إلا من لمعات أنوار خافتة، أما الآن فكل شيء متألئء لذا بدا لي - أنا المكتشف الجديد - مختلفاً.

في أمسية أول خميس، قبل واحد وعشرين عاماً توقف حميد الذي كان جالساً أمامي عن مضغ لقمة السندويش، لمع بياض الشحمة الملفوظة وتفلتت تعليقاته السوقية المعهودة آنذاك/ ماذا الكلمات لتأخذ مداها في الهواء:

- أولاد الـ .. كلب!..

وردت عليه مصححاً:

- بل هما أصحاب حق مهضوم مسترد..

خطف الورقة قبل أن أضعها في جيبي المحتشد بقصاصات الحكم والحكايات التي اقتطعها من الصحف أو أنسخها من الكتب تندس بينها أوراق التقويم المحلي بمثل هذه التعليقات.

قلب الورقة وراح يهتز طرباً وأخذ يعيد قراءة الحكاية:

نص من كتاب قديم

(حدثني جماعة من شيوخ بغداد أنه كان بها في طرفي الجسر سائلان أعميان، يتوسل أحدهما بأمر المؤمنين علي عليه السلام، وآخر بمعاوية، ويتعصب لهما الناس، وتجيئهما قطع النقود دارة.

فإذا انصرف الناس اقتسما القطع، وأنهما كانا شريكين، يحتلان بذلك على الناس).

أصر على أنهما أولاد كلب.

بعد أسبوع دعاني إلى قراءة الحكاية مرة أخرى، فأخرجت القصصات واستعدتها، كرر الحركة السابقة فلفظ شحمة أخرى، أطلق شتيمته ولكنها كانت في هذه المرة منغمة بالإعجاب. انصرفت عيناه إلى المبنى الذي كان ينتصب بثبات ولمعان وهو يعلق بأنها أزمان لا تتغير ونفوس واحدة. لم أعقب ولكنه أشار موضحاً (اللعب على الاختلاف ممكن)، استبعد تفكيره في الأمر، هل كان يتدرجني آنذاك أم أنه الهضم استغرق الأسبوع كله؟

ذلك سقطت في عالم التناسي.

وبقيت أمسية الخميس موعدا مقدسا يلتقي فيه
المختلفان!!

بدا ساحل البحر من فتحة الشارع الضيقة بسواده
وصوته الضائع وسط الصخب، الصوت والرائحة المتغيرة،
أشعر به ممتدا على يساري، يلتوي الساحل معه أما هو
فينداح باسطا نفسه في طريقه الوحيد لا يسأل أحدا، عشرات
المرات بل قد تكون مئات، سرت وحמיד، تلاقت الأكتاف،
أصوات الأمواج تمر حول الأذن فلا تنفذ إليها، خلقنا عازلا
بيننا وبين البحر القديم، ضاعت الألفة وبقيت أطراف قديمة
تسكن في ذاكرة تلاشى جزؤها القديم، كتفان متحاذيان،
الحديث الطري يسهل علينا أن نقول شيئا واحدا، فالحدود
هي الكلمات..

بعد أربعة شهور من الجلسة السابقة قال لي متفكها:
- بدأت تعاكسني في كتاباتك..

ذكرته بأننا اتفقنا من قبل وأننا اخترنا طريقا حضاريا،
لم تكن معاكسة ولكنه تفاهم واختيار.

في الغموض سحر مطلوب؛ فالواضح قد لا يكون محل
اتفاق، تداعي إلى لساني تعليق أعجبنى فسجلته (نحن
سهمان منطلقان في اتجاهين متعاكسين، المصدر واحد
والمنفعة المرتدة واحدة. أصلح العبارة فقال: المرجوة وليس
المرتدة. تفاهم وقر في النفس وتحول إلى سلوك، الصمت من
حوله ستار كاف.

جوهرة اخترناها فانترعناها من صندوقها فإذا هي تمشي
في الأسواق بين الناس منكبا بمنكب.

تشجعت فأخذت العبارة
بلساني شكلا آخر حين قلت
وأنا أنثر قصاصات الورق من
جيبتي: إن استثمار الاختلاف
مفيد، فأكد لي بأنه حضاري
أيضا. كانت أول مقالة نشرها
حميد هجوما كاسحا يقول فيه
إن : (المصالح هرم راسخ يتفتق
رأسه ويعلو بالاختلاف. عندما
ترى الأشجار وقد اشتجرت
أغصانها الدقيقة، تبدو كأنها،
عندما تهب بينها، الرياح تتلاطم
تذكر أن سيقانها متباعدة تحفظ
المسافة بينها، وتأكد أن جذورها
تمتد من تحت متلاحمة.
الأعشاب وحدها ضعيفة،
ضعفها يجعلها تزدهم. تزاومت
جذورها وسوقها فداستها
الأقدام.)

ناقشته فيما قال واتفقنا على
أن من الخطأ أن نتصور أننا
نفكر بما ينفع الناس فهذا متعدد
إلى درجة لا يمكن معها تحديده
ولكن الثابت والواضح والأهم
هو أن نتبين بماذا وكيف يختلف
الناس.

القصة التراثية جميلة،
استعادتها ممكنة ولكنها مع

فجأة .. ها .. وقف والدي،
مد يده الثانية.. تحسس الحائط،
وبقوة انحط على .. أسندني إلى
الحائط، لقد استجمع قوة
الأعمى الخارقة وبحركاته غير
المتوازنة شطف أنفه الهواء
مستنشقا.. (ينحني مثلاً
الحركة) .. أطبق على عنقي بقوة،
كان تأثير الرائحة النفاذة للمنكر
عليه حاداً. مثيراً.. صرخاته حادة
موصوفة. سمع المارة في آن
واحد اسم الخمر والصفع،
وانقذوا الفاسق الذي هو أنا.
ويضرب على صدره ثم يجلس
وضحكته معه.

أسبوع تم الصلح، وكان
أنفه حاضراً، ولكن من قال إن
الروائح تبقى، ففي كل طبقة
هناك أخرى تغطيها.

حين ذكر تعليق ابنه على
رائحته ذكرته بقصته مع والده
فاكتفي بتعليق مقتضب:

- أنهما على الحق.

الطريق في هذا الوقت تركبه
عفاريت اليقظة الكسولة،
كثيرون يتحركون دون تفكير،

هكذا تكون البدايات دائماً، ولكن بينما وقفت أنا في مكاني
الذي لا يتغير كان يتحرك مع الموجات المتعاقبة حتى استقر
في خط الصلاح كما كان يسميه. ليس من حقي أن اتجاهل
المنطلق والتشكيل السابق فهما دالان على النتيجة، أن الألوان
أن تتمدد الذاكرة لتنفذ ما فيها من مخزون، لم تكن قد
تجاوزنا العاشرة عندما تحولت المعرفة إلى صحة توثقت
حول زاوية المسجد، دبّت الحياة في صورته القديمة وهو
يحمل (حصران) المسجد قبيل المغرب ليبسطها في الحوش بعد
أن ينضح الماء لتلطيف الجو، واجب حمله والده إياه فأشركني
معه، ثم تقابلنا نقطع أيام رمضان الصيفية الطويلة الحارة
بالتسابق في مقدار ما نقرأ من أجزاء القرآن.

وعندما ردد أمامي في إحدى أماسي الخميس كلمات
الصلاح رأيت القديم يتجدد..

عندما يمد حميد رجله ويحرك يديه فوق ساقه فهذا يعني
أنه يقول شيئاً يشغل باله بحدة، قبل ثماني سنوات مد رجله
وأخذ يحرك يديه عليهما بحدة ثم قال:

- ابني سعودي فاجأني بقوله أن رائحتي كريهة.

ابتسمت قائلاً:

- لعلك شارب القهوة الجاهلية

- بقية من الليل.

غرّنتني ابتسامة حين انهمرت من ذاكرتي قصته مع والده
الذي كان ضريراً، فاعتاد أن يقوده إلى مشوراه اليومي إلى
السوق. عندما يستعيد حميد الحادثة تدب فيه حماسة فيحب
أن يقوم بتمثيلها بطريقة ساخرة.. يقف، يبخلق ثم ينطق
قائلاً:

لذا قد يعطف الواحد منهم دون تمهيد.

الاستمرار مع حميد لم يعد ممكنا بعد أن تجاوز الطوق المفترض، إن اسم الإرهاب نار حارقة تنحط علينا من شاهق، يرتفع فيتمدد في سماء الأخبار. عندما تلتف حولك نيران لن تستطيع أن تخرج من الحد الدقيق بسهولة. لم يعد من الممكن الجلوس ضاحكين مع نهاية كل أسبوع كما كنا نفعل طوال السنوات العشرين الماضية، إن طريقتين قد انفتحا متعاكسين منطلقا ونهاية، كل منا يضرب سهمه ليرتد عليه. لا بد من تصفية الأعمال المشتركة، سأسعى لأن أبعد الخلاف المحتم على القسمة، سنوات العمل تحتاج تصفيتها إلى أناة، سنبدأ بإسقاط التوكيلات المتبادلة، أصبح الخطورة أن أكون شريكا له، عندما تنشر الأسماء وتندس الأنوف الطويلة باحثة عن وراءها سيكون الأمر محرجا، إن تاريخي كله انكشف ويوشك أن يتداعي. حائط يوشك أن ينهار فعلي أن أهرب،

أن أنفك عنه بقوة، سأدعوه إلى الاقتسام الحقيقي، نسقط الشراكة التي كانت حالا، سأحتفظ بشهادة تثبت أن تصرفي مقصور على بعضها الذي لم تشبه شائبة، سأقترح تصفية الشركة الرئيسية. أعرض عليه مثلا المطبعة لتكون من نصيبه فهذا يتناسب مع وضعه وخطه، فالحركة جيدة، والفكرة في الأصل فكرته، لقد بدأ العمل بالطباعة فعليه أن يستمر، مضت سبع سنوات على قوله لي مشجعا:

- العمل في قطاع المطبوعات نافع ومفيد لنا، اليوم، بعد الصلاة، لحظت الإعلانات والملصقات أمام المسجد، ومطبوعات متنوعة، سأضمن لك نجاحا لا تتوقعه.

الخط منفتح أمامه، كانت العقود التي تنهال علينا من تدبيره، فهو الأقدر، يوم الخميس يمهّد بعموده الأسبوعي لكل مطبوعة أو نشاط تناط به طباعته، وكان واثقا ويردد مؤكدا أن الخير الذي تحمله هذه المنشورات سيعم بين الناس وينتشر.

عفارت الطريق مستمرة فهذا غاضب آخر، يرسل من سيارته التي أصبحت تلاصقني من الخلف بالأنوار العالية بحركة عصبية واضحة، لم تبق إلا أنت، هل أثارتك الوقفة المتأنة أمام الإشارة، ياسيدي ماذا لو أطلت الوقوف أكثر مما تحتمله أليس للتفكير والتأني مكان عندكم؟ جاء صوت المنبه وانطلق من الجانب بحركة لولبية ساحرة كان صوت المسجل عاليا. شباب وموسيقى، حميد محق حين تثيره هذه الحركات اللولبية في قيادة السيارات، لم يعد في صدره مساحة للقبول، تعليقه لا يتغير من أن هؤلاء طاقة لابد من جذبها.

سيسهل هذا الموقف على المفاوضات معه، فسيكون محل التسجيلات من نصيبي، لن يكون هناك غبن، سيتخلّى

حتى لو شابه بعض الحرام
أليس كذلك؟

رددت عليه يومها مداعبا:

- ها أنت ترد الأمور إلى
النزعة المادية.

- خلق الإنسان محبا لما
يملك.

- إذن!

- ماذا لو بدلنا بالخبيث
الطيب.

- لغتك تطبعت، ولكن
أخبرني كيف؟

- هذا لي، وسترى، حضر من
هذا الشريط مائة ألف نسخة،
(إعلان عن طريق الخير الآن!)

بادر..

استبدل شريط الأغاني
بشريط إسلامي مجانا...

يوما..

بعد صلاة العشاء)

حشرت القهوة حلقي، هذا
المستطيل الأسود، على وجهي
صفعات شوكية، العين تجمل ما
أمامها. زمن جديد تتناثر
جزئيات من إثاراته العجيبة،
وبعد أيام قليلة تصدى لي

بسهولة عن محل السمعيات، لن يستطيع أن يقول شيئا، لن
يتحمل إثم أصوات الديسكو التي تثيره، سأذكره بترده
عندما عرضت عليه لأول مرة مشروع السمعيات ثم وافق
مشترطا على أن تكون أشرطة سمعية فقط وأن يكون هذا
العمل من اختصاصي مؤكدا لي أن أصحابه لا يحبونها.

بعد ستة أشهر فاجأني العامل بمبلغ محول من طرفه
نظير نسخ وتغليف عشرين ألف نسخة من شريط مسجل.
وقرأت بعدها في يوم مقالته وفيها إطراء مطول عن الأثر
الفائق الذي تركته أحاديث مسجلة لشيخ زائر عندما
استمتعت إلى تلك التسجيلات جعلت قلبي بالمرصاد لها
مناقشا ومنبها. وجاء رده علي حادا ملمحا بنواياي السيئة
أربعة أسابيع من الجدل كانت الحصيلة بعدها أن أكثر من
مائة وعشرين ألف نسخة تم توزيعها. وبعد شهر قدم لي
نسخة من كتاب مطبوع لأحاديث الشيخ نفسه، وامتص
غضبي بالتأكد على أن خلافنا كان حضاريا، ومع ذلك
امتعض من ملاحظتي حينما رأيت أفكاره تتوالى للاستفادة
من إمكانات التسجيل عندنا. قلت له: إنك تحسن التأقلم
واللعب، لم يستجب لتعليقي وابتسامتي بدأ يصبح زميتا
ثقيلًا، وأحسست بحرارة دفاعه عندما راح يؤكد: أن هذه
الوسائل يتعامل معها ولكنه لا يحترم نفسه كثيرا حين يعمل
بها، هي محفوفة بالمخاطر، لأنها من أدوات اللهو.

وانفتح باب كبير!

لا أدري لماذا لم انتبه إلى ملاحظته التي ذكرها في الصيف
الماضي عندما راح يقلب نسخة الشريط التي وضعها أمامه،
يحركها بعصبية ثم قال:

- الملكية عزيزة، والناس لا يتخلون عما يملكون بسهولة،

تلميحاً في عموده الأسبوعي، ولكن هذه الفكرة جاءت مفاجئة لي.

لصباح العيد مشقة خاصة ولكننا ، أنا وحميد، تخلصنا منها بعادة رافقتنا منذ الطفولة، أصبح لقاء سنوياً ثابتاً آتياً من ذلك الزمن الماضي، ففي ذلك الزمن كان العيد يمثل عالماً متميزاً يحمل معه صباحاً متغيراً، شهيتنا تفتتح على طبق من الكباب نلتقي به مع أول أيام الأعياد، لذة محسوسة ظلت معنا متخيلة، في ذلك الزمن كنا نطوي الحارة والأزقة لننعطف على السوق القديم ومن دون عبء الأطعمة لا ينفذ إلى صدورنا إلا رائحة الكباب المقصود كنا نحث الخطى والغبرة الخفيفة ورائنا، تطربنا أصوات الشوكة ورنه السكاكين، الحديث حول الطبق آمال وخطط، نما وكبر وتعددت وامتدت إلى آفاقه المفترضة، العمر يجعل الأيدي تتقاصر عن الكباب واستطالت الكلمات والأفكار. تغيرت الطرق والأشكال والوسائل ولكن منظر أول أيام العيد ظل شاهداً على ما يمكن أن يكون ثابتاً، قطعتنا الأسفار ولكن أهدنا يحييه، لقد بقي الطبق أمامنا شاهداً على ثبات المودة والعادات التي يمكن أن تظل باقية.

ولكن صباح هذا العيد قد تعكر حينما استقبلني مشهد جديد. جمع متلاصق في الساحة المكشوفة، منظر تدداعي معه أفكار كثيرة، أن صباحاً يقول لك أن ما تعمله فساداً يثير فيك قلقاً من نوع ما. كانت النار تلتهم عملاً كثيراً وضع تحت بند الفساد. قبل أسبوعين سددت مبلغاً كبيراً لأشرطة غنائية جديدة سيكون العيد نقطة انطلاقها، الأمر الواضح الآن أن المنعطفات المنحرفة بيننا أخذت مداها، المنظر يثير الابتسام.

أريد أن أجعل اللقاء الصباحي الوحيد الذي كان يتم بيننا في الأعياد خالصاً لنا، نقذف كل شيء خارج هذه الجلسة

شابان، أمام الجمعية التعاونية، فتجمعت خطوط الإثارة، تكدست أمامي، متتابعة أقوال وإشارات، عبارات تتوالى من ذاكرة حافظة، بحلقت في المتحدث فرأيت صورة الإعلان، جفل عندما تسرب إليه شك في أنه يعرفني فكثيراً ما كنت أجلس في فرع محلنا للتسجيلات، ولكن شخصاً آخر تقدم جاهلاً بي أو متجاهلاً، دعوته واضحة للتخلص من الأشرطة القديمة واستبدالها بجديد نقي في مادته، قالها بصراحة ووضوح:

- أحضر شريطاً من أشرطة الفساد واستبدلها بدعوات الخير!

كلمة تنقب الضمير، جعلت دم النفس يتصارع في داخلي، ولكن الضحك الذي اعتدت عليه في هذه المواقف جعل الابتسام مهرباً لي، وأصبحت الابتسامة جادة حينما لمحت أنوار محلنا من بعيد، حضر إلى الذهن حميد فأحسست بأنني أرى شخصين على طرفي جسر. هل كانت لعبته، أم هي أفكار متقاربة؟ ما يقوله لي في جلستنا أقرأه صراحة أو

كشفت أي شيء، وتتابع
الأحاديث العادية، وقامت بيننا
لغة مختلفة، المفردات بدأت
توحي، نحن طريقان متقاطعان
فكيف يفك التشابك بينهما
بسلام؟ الجراءة عندي انكمش
حيزها، هذه هي القضية.
غادرني..

بقيت كلماتي في صدري،
أتأمل ظهره، الانحناء تشير إلى
أن هدفه بين عينيه، كان هو
جراأتي المفقودة، حضوره طاغيا،
سنتان فقط جعلته مقدما عليّ
فأصبح بالنسبة لي هو النضج
المتقدم، وضعتني سنوات العمر
مبكرا في خانة المتابع، أعرض
فكرة فتأخذ بلسانه شكلا آخر.
مساحته في حياتي كبيرة، زحفت
حتى امتلأت بها، ينتصب أمامي
بقوة وأنا أحرك صورة أسرتي
الموضوعة على المكتب، فأرى على
وجه زوجتي ابتسامة اغتصبت
طريقها، فتورتها حاضرة عندما
يكون أحمد الصغير معها، ومع
ذلك اكتشفت جمالها الذي
سعدت به زمنا دون أن أدري.

واستعيد موقفا لحמיד حين
نفخ في داخلي فتطاير غبار

الوحيدة الباقية لنا، إن يدا في داخلي تقبض الفكرة فتكورها
رافضة أن يطل السؤال أو يطغى العتاب فتصبح العلاقة
شبحا قادمًا من الماضي.

لهيب النار حول شيش الكباب يعكس في عيني منظرا
مخيفا، التمس صفة إنسانية مقبولة، رنت احتكاكات
السكاكين والأشواك وتناثر الشواء الصباحي، والهاجس في
داخلي، متقابلين نجلس، قهل أثر النار التي التهمت أشرطة
الأغاني، أم أترك الأمر لوقت آخر؟ حركة التردد لا تغيب عنه،
أدرك بسرعة التساؤل الذي كان يتحرك في داخلي، وجد صداه
عنده فنظر إلى نظرة متسائلة مشفوعة بهزة رأس، أثرت
الأمر:

— هل سمعت عن حرق الأشرطة؟

— نعم، لا بد أن يتلو القول عمل واضح، هل تعتقد أن
الكلمات أصوات أم أنها أفعال؟

وجدت في كلماته تأكيدا على أن عند المتحلقين المتحمسين
رغبة صادقة وإخلاصا صادرا من الداخل المشحون المندفع
نحو الحق الذي يراه، هذه كلماته التي استعدت بها المنظر
عندما رويت له ما شاهدت ووجدت أنه يعرف كل شيء.

صيغة السؤال فيها دفعة إلى مدخل لم أرد الوصول إليه.
فتشاغلت بأن هذا سؤال عابر، وأثرت تعليقًا عاما حتى أخفف
من وطأة الحدة التي أصبحت أتوقعها منه فقلت بلهجة
حيادية:

— أخشى أن يكون أثر هذه الفعلة سيئا أو بداية لطريق
لن يكون مريحا.

وتابعت مغيرا الحديث:

— منذ أكثر من شهر لم تكتب شيئا يرد عليه في زاويتك
الأسبوعية؟ بادرني بتعليق آخر فأحسست أنه لا يرغب في

نصيبي.

لم أتبين هدفه، ولكنه قادني إلى تمثل الشارع المؤدي إلى الساحة قرب مبنى مدرستنا العتيقة. كنت أملك، آنذاك، عيونا صقرية ألتقط بها انعكاسة شمس العصر على جانب الرقبة المطلة من طلعة السطح، وأنفا يستصفي الرائحة النسائية، كان هياما وأغنية. ودخل عبثي في بوتقة فاستلثني بؤرة حوصرت داخلها، أول عصية جاءت بأول (هش) من جانبها فتجوهر وجهها من رأسها المنحني على حافة السطح، هالة امتصتني فظلت معي اليوم كله. انفردت.. توحدت.. تعمدت أذني التقاط أصوات الأصحاب من بعيد حتى أدلف هاربا في (سكة) أخرى مغيرة، رؤية الآخرين، عداها، رغبة تلاشت، وغاية لم تعد موجودة. وتذكرت سحر العشق، خامرتني صورة غلام مسلول، امتصت جذوة جسده فذاب وهج الشباب فتخشبت الأطراف. أطلت العجوز الساحرة من بطن حكايتها. ساحرة ذكية عارفة مسيطرة. تصل المقطوع، أين هي مني، متى تخب فتثير الغبار لتنتقل إلى من أهوى رسائل حب رتبت سطورها. الوصل كلمة خيالية هدفها غير معلن أو معروف، لا معنى محدد لها. مضت ليلة وأخرى، الجسد المهود الذي يسبقه النوم حين يلامس أطراف الفراش فلا تصل إليه خشونة الأرض من تحته. أفكر واتفكر فتكون الصور أنوارا تشاغل النوم فلا تقوى العين على الغمض. كنت وأصبحت فالنقطني الضعف والاستسلام وضممني إليه. حملت الناي وعزفت (وحداني) فجن جنون أمني، تمننت أن لا يكون السفر حقا لآباء المراهقين، التقت نار أمني وحسرتها بضعفي فاستعرت وكنت وقتئذ رامادا متبقيا من نار راحلة.

رجولة حميد سابقة، لو عرض عرضه الأول لصعقت ولكنه وضعني والحقيقة متقابلين، أصبح هو ساحرتي التي لا توحده ولكنها تكشف وتعري، لم يقدم رسائلها التي

وانكشفت الصورة المتوارية، كان قد مضى على زواجي تسع سنوات عندما اقترح أن نقوم بجولة في مكان حينما القديم مشيا على الأقدام، لم يكن اقتراحه غريبا، فمنذ أن تعارفنا كانت الجولات المفاجئة تقطع جلستنا لنعود مرة أخرى، ولكنه في تلك المرة حرص على أن يقودني إلى الساحة المكشوفة العادية والتي أزيل من حولها كل ما كان يسترها فانكشفت، في المنتصف تقاصرت الأضواء المحيطة عن موقع منزل كانت له ذكرى قديمة. ليس في كل الأحوال نتذكر الماضي إلا عندما نستعيد الصبوات أو تنتابنا حالة وسني نهزب بها من ضعف الازدحام إلى راحة الاستعادة والاتساع. عندما تحقق من الموقع القديم قال لي:

- لم تعد وحداني..!

يشير إلى الأغنية الوحيدة التي أغرمنا عزفها على الناي. واستكمل حديثه:

- طول عمرك رومانسي ساكن أما أنا فمتحرك، أخذت أنت الخدر بينما حيويتها من

الظن عنده امتد دون حق إلى تفسير علاقتي بمريم الكاتبة الجديدة التي حدثته عن موهبتها تفسيراً تجاوز الحد المفترض. رأيت وقتها أن خصلة الوعظ عنده أخذت تطفو، خاصة وأنه أنهى جولتنا بعبارات حول الزواج الثاني وأنه مشروع، ولكنه محفوف بالمنغصات. تهربت من المناقشة باقتراح أن يكون هذا موضوعاً مشتركاً للمناقشة ولكنه وهو يأخذ الجانب الآخر من سيارته دفعني بقبضته من صدري قائلاً:

- ما يخصك بالنسبة لي - موضوع جاد مباشر وليس موضوعاً للجدل. نظره كان ثاقباً، البخور المنبعث من شعر شابة إلى أنف من هو في سني يقضي على سمت التوازن، المقاومة عندي محدودة، يعرفها من ذلك الحب الجارف الذي ألقيت شباكه على لولاه، انتشلني من خيرية قبل أن أسقط، فخرية كانت مستبعدة مشاعة. بعد سنوات عندما عرفني على من أصبح زوجها المتضائل حولها رأيت فيه مصير المفترض لو لا

تطايرت إلى أربعة سبقوني إلى الطريق إلا بعد أن جعلني أراها وهي تشير إلى شخص خامس، لم يكتف بالإشارة بل دعاني كي أرى بعيني السادس الذي دلف داخلًا، وقال لي ساخراً:

- أتريد ضمة خاطفة بين الباب والجدار؟

صفعني فدخلت مرحلة الإفاقة فكانت كلماته ناراً هادئة تحرق الوله، بعد ثلاثة أيام قادني إلى بيت في آخر المدينة، أستعيد الأحداث فترن ضحكة داخلية، راح يقودني وأنا اتبع غباره، هوى في داخل منزل وأنا وراءه، حوش منخفض متر ونصف عن مستوى الأرض، وانحدرنا لندخل غرفة فإذا الليل باق فيها لا يغادرها. ظلام مستكن، لا أذكر من تلك اللحظة الجنسية إلا العجلة والارتباك وأنا أضع قطع المعدن في يد المرأة التي أتذكر فقط التشويه في طرف شفيتها وبقايا جدري أضاعته السمرة الطاغية. صفق وضحك وهو يمسح العرق ساخراً، قال بقسوة لم تذهلني: إن المرأة لن تحتاج إلى كل هذا الاختراق لتعطيك أهم مافيها، سعادتها في عبادتك لجسدها. فدع عنك أوهامك، الجسد هو المقدس وغيره تحلية.

بعد هذه السنوات يقودني في المكان نفسه الذي شهد حب الأيام التي اختصرها حرقاً وذراها رماداً، يذكرني بالسابق، وعندما أدرك أنني استعدت الدرس، شد على يدي وأشار قائلاً بطريقة مباشرة، انتبهت إلى إشارته، يرغب في أن يثير موضوعاً محدداً دون أن يناقشه نطقاً بجملته وتركني مع الظلام، قال:

- النسيان نعمة، علينا فقط أن نخطو الخطوة الأولى.. قل لي هل مريم جميلة؟

دخل مباشرة إلى الموضوع ولم ينتظر إجابة مني، أردف بحزم:

- الجمال شكل مرسوم أما الأسرة فعزم وحق دائم.. حافظ على بيتك.. شكه في محله، كنت أوهم نفسي أن سوء

قابلة للتغير، إن خطوط الأرض غير قادرة على أن تبقى مادام مسمار التغير والتبديل يخترقها بقوة، المدن القديمة تموت وتبقى هياكلها تماثيل صماء تشير بأصابع مثلومة إلى البحر البعيد الذي تلاشت وراء ظلامه أرواح كثيرة. سيبقى مساء الخميس مزدهيا بالحركة، لكنه اليوم يحمل معه مشاعر تستثير النفس، تحول إلى إثارات تقلب عصارات الجسم، المفاجأة حق لا أملكه، حتى لو نزلت من جدار صداقة تحدث زمنا يذمه كل من فيه.

التأجيل صفة ليست حسنة في كل الأحوال، لابد أن تكون هذه الأمسية فاصلا، لا أملك حق التردد، إن اسما صنعته، وأسرة تنتظرني، كل مساء، ومصالح امتصت أياما من عمر لا يعود. كلها تشدني. الحدث أكبر مني لم أكن يوما كبشا نطاحا ولكني كاتب حرصت على أن أعرف ما حولي حتى اتجنب الأشواك السامة والمناطق الخطرة، أجدت لعبة حفظ النفس والدفاع عن الأفكار السلسلة، وصفه لي ليس بعيدا عن الصواب، فأنا الطرف السالب، أقبل هذا الوصف المتوازن. لم يعد الصمت مقبولا، إن مرضا يتسلل إلى نفسي، بل خوفا مريعا يشد الأعصاب فترتعش. لقد وصلنا إلى منطقة خطيرة، تجاوز السطح إلى اللحم والعصب وراح يشطر العظام، سكين يستقر حدها في القاع منفردا، قد ننشد إليها فنقع مشطورين.

مضت أربع سنوات..

أدخلني، دون أن أشعر إلى عالمه، عادت ملامح فرحته التي كنت أشاهدها عليه قديما، جسده يتحرك كثيرا، تلك الخفة المتوارثة التي تلاشت ثم اختفت تماما عادت إليه مرة أخرى عندما بسط أمامي الصور الملونة، مبنى بسيط أطلق عليه مدرسة بالعربية والإنكليزية، وجزء من أرض مستصلحة بفضل آباره الإرتوازية التي أنفق عليها، الفخر

حميد، وتدخل مرة أخرى ليشدني قبل أن تلتقني حفرة مريم الصحفية، لقد كنت فعلا موزعا في محاولة لتفسير نظراتها واستجابتها بين البراءة والتحريض، التردد في داخلي يشل تفكيري، وأنا واقف بين البرزخ.

اشارته، وضعتني على الحد الدقيق، هل أنا مستعد للزواج من مريم؟ هذا يعني أن عاطفة منتظـرة، الخوف في داخلي يتعادل مع الرغبة، وجاء تلفونه بعد يومين مقترحا عملا جديدا رآه مناسبا للناشئة. قالها بسخرية.

لقد حسم ترددي!

في هذا المساء لن يميزني التردد، هي بضع دقائق ويتم اللقاء، تغير مكان مواقف السيارات يثير أعصابي، حواجز الهدم كثيرة في هذا الشارع القديم. المعالم اندثرت فغدت قدامى تحتاج عيني لتساعدها على التمييز فلم أعد أقطع هذه المنعطفات بالسهولة التي كنت أفعلها من قبل، كم هي الأشياء

طرف الورقة رسم دقيق عفوي
للملامح وجه عربي محاط بهالة
شبيهة بصور القديسين.

أخذت أتأمل الجسد المنحني
الذي يقلب الصور الكثيرة
أصبحت أصدق أن حميدا هو
هذا الذي أمامي.. هو هذا الذي
يزوب رقة وإحساسا.

أحببت هذا الرجل، أوشكت
أن اهتز من الداخل هزة قاضية،
السر أعظم من أن أفسره.

كدت ولكن..!

بعد سنة فقط قدم لي شيئا
آخر، لم تكن صورا أو رسائل
شكر ودعوات، فقد اقتحم - على
غير العادة - جلستنا وجه
واسم، مرا عابرين قبل أن
ينهضا بقوة إلى الأمام، دلت عينا
حميد اللتان كانتا خارج
جلستنا، والتفاتاته الكثيرة، على
قلقه وتوقعه. قدمني إلى القادم:

- رشاد النايوي

لحية ملتفة هلالية المنظر. لم
يطل حديث المجاملة، أخرج بعده
تحويلا بنكيا، دعا له بالتوفيق
ثم تبادل القبلات وغادرنا
الناوي تاركا سؤالا مفترضا،

حالة دنيوية تجلت على وجهه. ختم فرحته وهو يجمع صوره
التي حرص على أن يضعها بعناية فائقة في المغلف. سكنت
حركته، انتابه وجوم انحدر معه تعليق من شفثيه يشير إلى أنه
لأول مرة يعمل عملا مائيا مفيدا، بعمق شفت نفسه، وبين
الهزل والجد أكمل تعليقا يتمنى فيه لو أنه لم يختار عملا
نظريا، التعامل مع الملموس أجدى وأنفع، هو وحده الباقي،
عندما يتكلم مندفع لا أعلق، ولكن أصداء من عبارات قديمة
له برزت أمامي وأنا أتذكر حماسه القديمة التي حملت إليه
الشيء الوحيد المهم الذي غرسته فيه حينما قدته إلى طريق
الكتابة فأصبح المعادل القوي لي، بل أعطى الطريق الذي سرنا
فيه حياة ماكانت متصورة. أصوات تصدر تشير إلى أشياء
كثيرة تنكسر. المشاهد تتكرر. والكلمات تتغير أمثلتها، ولكن
الفحوى واحد. مرة أخرى يفتح مغلفا أسود، يبسط على
الطاولة المشتركة بيننا صورا من نوع آخر. وجوه بائسة
منكسرة تطل علينا، حاول أن يجعل النور المنبعث من داخل
المقهي ينعكس عليها، أطفال مابين السادسة والثانية عشرة.
فخره يتناول إحساس الآباء بأبنائهم الناجحين، أكد لي أنه لو
لم نكن، هو وأنا، شطرين نمثل واحدا لما عرض هذه الصور
على ظنينا بها، أشار إلى انني شريك في الإحسان معه رغم أنه
تحمل من جيبه كفالة هؤلاء الأيتام، وعاد ليقول مازحا بأن
أنانية الإحسان في داخله جعلته يتكفل وحده بهؤلاء رغم
شراكتنا المطلقة والمستمرة، قلب صورة وأشار إلى الوجه ذي
العينين المفتوحتين دهشة في الصورة والذي اجتاز الإبتدائية،
أما الثاني الذي أخفت الطاقية نصف جبهته فإنه قد حفظ
القرآن كاملا. طفلة لها جدائل اخترقت جدائلها، جوانب غطاء
الرأس، وبدت ملامحها دالة على سنواتها التسع، إنها تقرأ
وتكتب في اللغتين العربية والمحلية. خطها الذي ساقته به
سطورا ضمنيتها شكرها للمحسن الكبير كاشف لهذا التطور
من خلال عبارات محفوظة ولكنها كتبت بفرح واضح، ففي

الشر الأسود فيصادرها.

رفع يده محتجا:

- إلهذا ..!

واصطدمت بصدق أعرفه حق المعرفة فأشفقت عليه.

ثلاث جنث تغطيها الجرائد، جسد يتنفس بصعوبة وسط
الأنابيب والأسلاك، ابنه في حضن أمها، أربعة عيون
تستصعب على القراءة فتضخمت الندوب السوداء، نقط نافذ
سوادها في وجوه الطفلة إشارات يد من الخارج تحت الأم
فحسرت ثوب الطفلة المقلم فانكشف البطن فإذا بقع النقط
تكبر وتتضخم. أكوام من حديد وزجاج متناثر، كان للرعب
شواهد مادية..

عندما تنتصب الأسماء أمام عينيك المدربة فإن الذاكرة
مخزن ينثال فارساً على السطح تعاريج خطوط كثيرة، ويطل
العقل المدرب مستخلصا رابطا يجاور المعلومة بأختها
فيتشكل بعد ذلك خبر ومعلومة وقضية فيبتسم فيه
الانتصار والظفر. كان هذا هو درس الصحافة المفيد، ولكن
في هذه اللحظة ولد خط الخوف الذي استحال رعبا، ليس
الاسم هو المهم ولكن التداعيا: ثلاث محاولات قتل، تفجيران،
ومجموعة مسماة ورموز الاسم المندس بين أسماء القائمة
يشي بالكثير، الرسم اليدوي يقدم الملامح الأولى، قشعريرة
تتأبني، يتسلل الخوف إلى كل الزوايا فيستنهض دفاعي من
كل زوايا الجسد والنفس. الأسماء المباشرة لا تثير أحدا ولكن
لعبة الرموز والحروف المفردة تشحن الذكاء الإنساني
للتحدي، في الأرضيف كلام كثير، والمعلومات التي قدمت لي
تحدد أقواسا من المعرفة، ولكن في الذاكرة شيء يلح ويربط،

شعوره واضح بأنه مطالب
بتفسير قال:

- صديق يحمل الصدقات،
وسيغادر بعد ساعة لذا
اضطرت إلى أن أعطيه موعدا
هنا، فندقه قريب في آخر
الشارع.

علقت بما هو متوقع مني أن
أقوله:

- هذا حقك، كل واحد منا
يتصرف في حدود توكيلاه،
وعلق:

- إلا الحرام حاشاك عنه..

تشاغلت بالنظر إلى الرجل
حامل التحويلات وهو يجتاز
الشارع إلى فندقه فأحسست
بالانقباض، قلت مقتربا من
الصراحة:

- أن الشر المنتشر ليس
المتسبب فيه هو الظاهر في العلن
فقط.. انفجر ذكاؤه اللماح الذي
لم يتلاش وراء انكسار الورع
فاستوت نظرة عتب صادقة
اثقلتني فأوشك أن يغلق
الموضوع قبل أن يفتح، قاومت
لأطلق عبارتي:

- النوايا الطيبة يلتهمها بحر

تعثرت، دخلت في منطقة مظلمة، إن هذه المدينة ستقوم بقيامتها عندما ينتهي الهدم والإنشاء، لعلها لعبة تخفي أكثر مما تظهر. أصبح المطعم الذي ظل يأوينا زمنا مكشوف الظهر من جهة وملاصقا لعمارة جديدة نحيفة مشجرة كعارضة أزياء أنوارها الموزعة توزيعا أنيقا لم يستطع أن يلغي توهج وتلاطم الأنوار الشعبية التوزيع الصادرة من المطعم.

وصلت ، على غير العادة، قبله، بين العمودين فرجة كاشفة للطريق المتعرج، طلبت القهوة المعتادة، ووضع أمامي النارجيلة الأسبوعية التي لم يعد يشاركني فيها، ذهني يستعير كلمات كثيرة سأقولها له، آن الأوان.

لم يعد الصمت ممكنا.

عندما أقبل، كان كل شيء في المكان كما هو إلا أنا!!

كان خط قائمة التمويل لما سمته المصادر الرسمية مؤامرة كبرى دالا وهذا قد يدنينا من الخطوط الخلفية، تنفست مرتاحا للغموض القائم. ليس بينها ما يصل إلينا مباشرة أو إلى أي نشاط أو شركة من شركاتنا، ولكن التوقف عند الرمز الأخير المعمي، الرموز المتقاربة تشير ولا تفصح تترك مساحة للتحرك ولكنني لا أستطيع أن أهرب من ربط الرموز بذلك الذي أقبل علينا في لقاء الخميس وحمل معه الحوالة، الاستفسار يثير شكلا لا محل له بيننا، فالاتفاق السابق أن أي نشاط تجاري موكل إلى أي واحد منا له مداخلة وخارجه ونقاط لا يجب أن تثار.

نفسى تقول لي : لقد دخلت منعطفًا خطرا، أدت الحوار معها، بل هو أدخلني هذا المنعطف، بل دخلناه معا متضامين، الواقع يقول هكذا، لقد تحولت الطرفة إلى لعبة ذكاء وها هي تصل إلى حد الخطر، لا بد إذن من الحسم، أحس أنه أدخلنا في منعطف، لا أدري لماذا شغلتنني كلمة أمين مركز المعلومات في الجريدة، والذي اعتاد مشاركتي البحث عن الخفايا سكنت في أذني القلقة كلمته التي قالها وهو يطوي الأوراق. بقيت معي وأنا أغادر المكان:

- سنقرأ شيئا مثيرا!

وأحسست أن قيذا يطبق على رجلي فارتعشت.

بنية القصة القصيرة الكويتية

مقاربة منهجية لبعض مشكلات البنية والأسلوب

الأستاذ / محمد جمال باروت

يعرض الباحث في دراسته مقارنة منهجية لبعض مشكلات البنية والأسلوب في القصة القصيرة من منظور رواد هذا الفن الأدبي مع مقارنتها بالرواية، مع شرح لوظيفة السرد والقص والحذف في كل منهما ومدلول الزمن.

ويتوقف الباحث عند أبرز المشكلات البنوية والأسلوبية للقصة القصيرة الكويتية مقتربا من تحليل ما رآه من عناصر أساسية في بنية القصة الكويتية من خلال عرض وتحليل العديد من النماذج القصصية لأبرز كتابها في الكويت.

أولا :

1 - القصة القصيرة وإشكاليات الجنس الأدبي

1—1 تعتبر القصة القصيرة، إذا ما قورنت بالرواية، وكأنها جنس أدبي يفتقد إلى ضوابط نقدية، تتيح إمساك حدوده ووصفها، فباستثناء محاولات، إلا أنها أساسية وتأسيسية من طراز محاولات إدغار آلان بو وأكونور وشكلوفسكي وإيخنباوم، لم تستحوذ القصة القصيرة على اهتمام النقد الحديث بإنتاج «بويطيقيا» لجنسها الأدبي بالقياس إلى الرواية التي انهمك هذا النقد في صياغة «بويطيقيتها»؛ إذ بقيت الرواية «تعد النوع المعياري السائد في النثر القصصي»⁽¹⁾ أو بوصفها الشكل القصصي السائد في بضع مئات من السنوات حلت»⁽²⁾ في حين بقيت القصة القصيرة — ومرة أخرى بالقياس إلى «الرواية» — فنا يفتقر إلى الأسس والقواعد النظرية⁽³⁾، فمن الماثور عن

الشكلاني الروسي الكبير ف. شكلوفسكي إلحاحه في مقدمة بحثه «بناء القصة القصيرة والرواية» أنه لم يجد تعريفا للقصة القصيرة⁽⁴⁾ الأمر الذي دفع البعض رغم خوضه غمار تعريف القصة القصيرة إلى استبعاد أي تعريف جاهز ومكتمل لها «وذلك لتعذر هذا التعريف فنيا ومنهجيا»⁽⁵⁾.

فهل يعود ذلك - انطلاقا من لحظتنا الراهنة التي بلغ فيها علم السرديات أوجه - إلى أن القصة القصيرة بعامل طبيعتها الهاضمة لتقنيات أجناس أدبية أخرى، عصية على التجنيس النقي في إطار منظومة الأجناس الأدبية ونظريتها؟ وبالتالي فإن طبيعتها تنفر من مفهوم الجنس الأدبي نفسه - أو ما يبدو تقادما على مستوى السطح، في مرحلة حداثة وما بعدها، تشكل «النصية» بمعنى تجاوز الأجناس الأدبية أو المزج ما بينها لا الجنس الأدبي السمة الأساسية لأدبها - وبالتالي تتناقض - لوهلة أولى - نظرية الأجناس الأدبية التي يعتبر توصيف الجنس الأدبي وحدتها الركنية مع أدب يشكل تخطي مفهوم الجنس الأدبي وتحطيمه سمة من أهم سماته.

غير أن ما يبدو تناقضا مابين نظرية الأجناس الأدبية وتكون أدب «نصي» يتخطى مفهوم «الجنس» ليس سوى تناقض على مستوى السطح، إذ يمكن - من ناحية نظرية - مقارنة هذه النصية نفسها في ضوء نظرية الأجناس الأدبية كجنس أدبي جديد قابل للوصف؛ فالفرق الأساسي مابين نظرية الأجناس الأدبية الحديثة ونظرية الأجناس الأدبية الكلاسيكية، هو الفرق مابين وصفية الأولى ومعيارية الثانية. وفي ضوء هذا الفرق الحاسم، فإن نظرية الأجناس الأدبية الحديثة «وصفية بكل وضوح، فهي لا تحدد عدد الأجناس الممكنة، ولا توصي الكتاب بقواعد معينة، فهي تفترض أنه بالمستطاع «مزج» الأجناس التقليدية وإنتاج جنس جديد. وترى بالإمكان إنشاء الأجناس على أساس الشمول أو «الغنى» كما كانت تبني على النقاء»⁽⁶⁾.

دقيق بين ثلاثة مفاهيم له تشكل مظهره هي: الملفوظ السردى L'enoncé narratif الذي يتعلق بحادثة، أو سلسلة حوادث، وهو ما سماه تودوروف بالقص كخطاب ويشكل هنا الدال Sig-nifiant، والمضمون السردى أي تتابع الأحداث الحقيقية أو التحليلية التي تشكل موضوع الخطاب وهو ما سماه تودوروف بالقص كحكاية His-toire ويشكل هنا المدلول Sig-nifié وفعل السرد أو الروي أو القص نفسه الذي يقوم على أن ثمة من يقص شيئاً ويمكن اعتباره بمثابة الفعالية المنتجة. ينصب التحليل النقدي على القص هنا بمعناه الأول أي بمعنى الخطاب السردى (الدال)، وهو ما يتضمن باستمرار تحليل العلاقات بينه وبين الأحداث التي يرويها أو يقصها أو يحكيها (القص بمعناه الثانى) أي المضمون السردى المنتج⁽¹⁰⁾ وبهذا المعنى، إذا كانت القصة القصيرة واقعة سردية فإنها تتميز - وفق طبيعتها - بالمكونات العميقة للخطاب السردى، التي سنتوقف عندها لاحقاً، كما تبدو من خلال القصة القصيرة الكويتية.

ومن هنا فإن نظرية الأجناس الأدبية - من زاوية طاقتها النظرية الممكنة فإن تجنيس «النصية» الجديدة، بوصف هذه النصية، جنساً أدبياً جديداً - يستدعى صياغة «بويطيقية»، إذ لا تتنافس الطبيعة التصنيفية للنظرية مع طبيعتها الاستكشافية، مادامت نظرية وصفية بحتة لا نظرية معيارية.

1 - 2. غير أن تجنيس القصة القصيرة يثير مع ذلك أسئلة شائكة، تبدو لوهلة أولى خلافية أو ربما عصية على الحل. وتصدر أهمية هذه الأسئلة في حقل بحثنا المحدد، من أن القصة القصيرة الكويتية، التي لم تنزل في طور التكون، تثير بعامل بحثها عن الانطلاق من طور التكون إلى طور التجنيس أي إلى طور تملك الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه، مثل هذه الأسئلة. وبكلام آخر يطرح علينا المتن القصصى في القصة القصيرة الكويتية باستمرار أسئلة من نوع: ما مفهوم هذا المتن للقصة القصيرة؟ وهي أسئلة تتخطى كما سنرى، إشكالياتها في القصة القصيرة الكويتية إلى إشكالياتها في القصة القصيرة كجنس أدبي إطلاقاً.

وبلغة مجتهدتنا د. يمنى العيد «ما الذي يجعل القصة القصيرة تتشكل قصة قصيرة؟ ماذا يعني كونها قصيرة؟ هل يمس قصر القصة عالمها؟ هل يمس قصرها حركة الفعل فيها، منطق هذا الفعل، نظام الحوافز الذي يدفع حركة الشخصيات في هويتها وفي عددها؟ وهل يمس قصرها هوية زمنها المتخيل؟.. هل تتغير هيئة القصة ونمطها؟»⁽⁷⁾ مما لا شك فيه أن هذه الأسئلة مضبوطة، ويجب أن تبقى مضبوطة دوماً بالناظم التالي: «القصة القصيرة هي قبل كل شيء قصة ثم هي بعد ذلك قصيرة»⁽⁸⁾ فوظيفة القص كما تقول جينيت هو ببساطة أن يقص حكاية⁽⁹⁾.

يعني ذلك أن القصة واقعة سردية تقع في مجال الحكى Ricit أو إذا شئنا القص، الذي رغم غموض والتباس مصطلحه كما يشير جيرار جينيت، فإنه يمكن التمييز بشكل

1 — 3. يمكن هنا طرح السؤال التالي: لقد صاغت «السرديات» مفهومها للقص في ضوء تطور الجنس الروائي، ومن حيث إنه الشكل القصصي السائد أو نوعه المعياري، فهل يصح تعميم هذا المفهوم على القصة القصيرة؟ لاسيما وأننا انطلقنا من مسلمة ميتا-نظرية هي أن القصة القصيرة قصة قبل كل شيء ثم هي بعد ذلك قصيرة؟.

يقود ذلك إلى مشكلة التمييز بين القصة القصيرة Novelle والرواية Romance فهل القصة القصيرة هي مجرد كم في معطف الرواية أو جنس ملحق به لا يحمل علامات الرواية وحسب، بل وأيضا علامات أجناس أدبية أخرى كالشعر مثلا، إذ إن «الأشكال القصصية قد اقتربت من الشرع إلى الحد الذي أصبح معه مصطلح الجنس الشعري غامضا وملتبسا، وخاضعا لمراجعات مستمرة. والقصيدة الحديثة قد تأثرت بأساليب الأداد القصصي وبإيقاعاته وصوره على نحو يقدم نماذج كثيرة يبدو فيها الفرق بين الشعر وبين النثر فرقا يعتمد التمييز الظاهري وليس

الجوهري؟⁽¹¹⁾ وهل هي بالتالي جنس حائر قلق أو هجين لا يقبل شكلا مميزا له إلا بشكل مؤقت وناقص؟ لقد سبق لإيخنباوم في بحثه «حول نظرية النثر» أن أكد بأن الرواية والقصة القصيرة ليستا شكلين متجانسين بل هما على خلاف ذلك، شكلان غريبان، الأول عن الآخر⁽¹²⁾؛ فالرواية حسب إيخنباوم شكل تألوفيأتي من الحكاية في حين أن القصة القصيرة شكل أساسي ابتدائي التأليف بين العناصر، فإن وحدة القصة القصيرة هي العنصر وهو ما نفهمه نحن من تشخيص إيخنباوم للقصة القصيرة كشكل أساسي ابتدائي، إلا أن هناك اختلافا مبدئيا محدا ما بينهما هو امتداد العمل أو طوله، ونظن أن ذلك يرتبط بالطابع التألوفي للرواية وبالطابع الابتدائي للقصة القصيرة، حيث يفترض الطابع التألوفي من ناحية أولية مميزة — الطول والامتداد الذي ينسجم مع تركيبه وتفرعاته.

من هنا يشبه إيخنباوم الرواية بنزهة طويلة عبر أمكنة مختلفة تفترض عودة هادئة (سمة الارتخاء والذروة) فنتميز القصة القصيرة حسب إيخنباوم بشرطين يحددان مصطلحها هما: «الأبعاد المصغرة» و«التأكيد على النهاية» ويتابع أن هذين الشرطين ينشئان شكلا مختلفا بشكل كامل في أهدافه وطرائقه عن الرواية، ويتميز بمبدئين أساسيين ألح عليهما تشيخوف وإدغار آلان بو هما: وحدة البناء ووحدة أثر النهائي⁽¹³⁾.

ينجلي الطابع التألوفي للرواية في أنها «قد تحكي نظاما حيا طويلا ومعقدا، فتضم السيرة الكاملة لإنسان أو مجموعة من الناس، بل قد تضم جيلين أو ثلاثة. في حين أن الطابع الأساسي الابتدائي البسيط للقصة القصيرة أي الطابع الـ E'lementaire فينجلي في أنه «من المستحيل عليها أن تفعل ذلك، وقصاها أن تنتخب نظاما صغيرا من الحياة قد يكون شخصية واحدة أو جانبا من جوانب شخصية واحدة، أو موقفا واحدا أو حادثة واحدة»⁽¹⁴⁾.

على القصة القصيرة، كقصة أو لما أمكن الكلام على مشترك في القص»⁽²⁰⁾ على حد تعبير مجتهدتنا يمنى العيد.

انطلاقاً من ذلك، نستخلص المسلمة الميتا - نظرية التالية والتي يمكن تلخيصها في أن القصة من حيث هي جنس أدبي سردي يقوم على العلاقة ما بين راو يقص ومروي له، تتميز في خطابها السردية، أي على مستوى دالها، بتلك المكونات الأساسية التي تميز الأجناس السردية وهي وفقاً لحدود شكلها وإمكانياته وخصائصه العامة، التي لا يمكننا مهما دققناها إلا أن نقبلها كخصائص متكونة دوماً. فكيف نقارب بنية القصة القصيرة الكويتية أو خطابها أو دالها إذن؟ وما منجزات هذه البنية في بحثها عن التجنس وما عثرتها الأسلوبية؟

2 - الزمن

2 - 1 لا يمكن لعملية القص أن تتم خارج الزمن، إذ إنها عملية زمنية، يتحاith فيها السرد بالزمن فلا سرد دون زمن. غير أننا نميز في عملية السرد ما بين زمن الحكاية Histoire وزمن الخطاب Discours أي ما بين

هذا التمييز ما بين بنيتي الرواية والقصة القصيرة لا ينفي أنهما تشتركان بعامل كونهما شكلين سرديين في سمات مشتركة مثل (الزمان، المكان، السرد، الوصف، الحوار... إلخ) إلا أن الاختلاف الأساسي؛ بينهما هو في قوانين الانتظام، فالرواية كما يقال - تصوير من المنبع إلى المصب، أما في القصة القصيرة فتصوير دوامة واحدة على سطح النهر»⁽¹⁵⁾ وفي الرواية يمكننا أن نتحدث عن «تيار الوغي»، أما في القصة القصيرة فتحدث عن «مويجة» لا عن «تيار»⁽¹⁶⁾. وبكلام آخر، القصة القصيرة ذات طبيعة «ميكروسكوبية» micro- scopie مركزة تقوم على الإضاءة المتناهية في التركيز والشدة إلى درجة يمكن القول معها «إن فن القصة القصيرة هو فن الاقتصاد في التعبير، والاقتصاد في التعبير ليس الإيجاز المخل أبداً، ولكنه البناء التعبيري المرصوص، الذي يشد بعضه بعضاً فلا يحتاج لسندة أو حجرة صغيرة من هنا أو من هناك»⁽¹⁷⁾ ومن هنا تنتج القصة القصيرة بعامل وحدتها الناتجة عن اقتصادها «وحدة انطباع في المقام الأول»⁽¹⁸⁾.

كان إدغار آلان بو يصفها بوحدة الأثر. ويفسر ذلك إلحاح توماس فوسكي على هذه السمة تحت اسم «التحفيز التأليفي» حيث أورد بهذا الصدد مقولة لتشيوخوف تشرح مدلول هذه السمة، إذ يرى أنه «إذا ما قيل في بداية قصة قصيرة بأن هناك مسماراً في الجدار، فعلى البطل أن يشنق نفسه فيه»⁽¹⁹⁾. في حين أن الرواية ذات طبيعة «ماكروسكوبية» macroscopic تقوم على الإضاءة المتناهية في الاتساع والامتداد والتشعب أي في الكبير، أي ما وصفه إخبناوم بنزهة طويلة عبر أمكنة مختلفة تفترض عودة هادئة. القصة القصيرة «تصوير دوامة واحدة على سطح النهر» والرواية «تصوير من المنبع إلى المصب».

من هنا بقدر ما نقرب من التمييز ما بين الرواية والقصة القصيرة انطلاقاً من أسئلة الجنس الأدبي وإشكالياته، فإن هذا لن ينفي ما هو مشترك بينهما «وإلا لما كان ممكناً الكلام

زمن الوقائع وزمن القص، زمن المتن الحكائي Fable وزمن المبنى الحكائي Sujet حسب مصطلحات الشكلايين الروس، حيث تتميز العلاقة مابين الزمنين بالتناقض، ففي حين أن زمن الحكاية متعدد بمعنى أنه يمكن أن تقع عدة أحداث في وقت واحد أو متزامن، فإن زمن الخطاب مستقيم. من هنا يستحيل المطابقة مابين الزمنين لتناقضهما، إذ إن أبرز ما يميز عملية القص من منظور إشكالية الزمن هو هذا التناقض على وجه التحديد. وهو ما يفسر لجوء القاص إلى المفارقات السردية، فيعود إلى الوراء ليستذكر أحداثا وقعت في الماضي وهو ما يسمى «الاسترجاع». (استذكار حدث سابق عن المحدث المروي) أو يقفز إلى الأمام ليستشرف ما هو قادم من الأحداث (أي قص شيء قبل حدوثه) وهو ما يسمى (الاستباق)، ومن هنا تختلف وتيرة سرد الأحداث أو الوقائع زمنيا من حيث درجة سرعتها أو بطئها، فتكون في التلخيص أو في السرد التلخيصي (يختزل الكاتب بشكل ملخص أحداثا استغرقت زمنا طويلا) وفي الحذف (الإشارات المحددة أو غير

المحددة علي الفترات الزمنية المحذوفة من زمن الحكاية) أمام عملية تسريع السرد، ونكون في المشهد وفي الوقفة الوصفية أو النفسية أمام عملية تبطيء السرد.

وتشكل هذه التقنيات الزمنية الناتجة عن استحالة التطابق مابين زمن الحكاية وزمن الخطاب نوعا مما يمكن تسميته بالعرض السردى الذي يتحكم بعملية القص، حيث لا مفر في هذه العملية من الخضوع بشكل واع أو غير واع لهذه العروض. فكيف تستخدم القصة الكويتية هذه العروض؟

2 - 2 يعتبر الحذف إلى جانب الخلاصة أو السرد الموجز أو المختزل، الذي يتم فيه تلخيص حقبة زمنية قد تكون أياما أو أسابيع أو سنوات في صفحات أو سطور قليلة، أهم تقنية زمنية في الخطاب تتحدد وظيفتها في تسريع وتيرة السرد. فالحذف بالتعريف هو إسقاط فترة زمنية محدودة من زمن الحكاية. وما يهم هنا هو مناقشة «الحذف» من حيث هو تقنية زمنية في إطار علاقته بالقصة القصيرة كجنس أدبي؛ إذ إن الفضاء الزمني في القصة القصيرة من حيث اتساعه أو ضيقه يختلف عن مثيله في الرواية، في أنه - كما أسلفنا - ضيق في القصة القصيرة (دوامة واحدة على سطح النهر) وقد يتقلص إلى لحظة (يعرف أوكونور القصة القصيرة كفن اللحظة الهامة)، في حين أنه متسع في الرواية وممتد ومتشعب وقد يشمل عدة أجيال (من المنبع إلى المصب) أو النزهة الطويلة الهادئة عبر أمكنة مختلفة) حسب إخبناوم.

في ضوء هذا التمييز الوصفي، يمكن القول - وهذا يصح في المخطط العام للصورة - أنه كلما اتسع الفضاء الزمني في القصة القصيرة، كانت بنيتها الزمنية قابلة للتشريح ومرشحة له، إذ يجري تحميل الفضاء الزمني للقصة القصيرة الذي هو «تصوير دوامة واحدة على سطح النهر» لأعباء ومتطلبات «التصوير من المنبع إلى المصب»، وكأن القاص - بوعي أو دون وعي - يستعير الفضاء الزمني للرواية.

2 - 2 ففي قصة منى الشافعي «أخرة»⁽²¹⁾ نواجه بهذا

التناقض ما بين شريط سردي قصير خطيا في الخطاب وشريط زمني طويل في الحكاية، أي ما بين قصر الخطاب وطول الحكاية، حيث تعود المفارقة السردية وهي ناتج إجباري هنا عن التناقض ما بين زمن الحكاية وزمن الخطاب، إلى الماضي وبشكل بعيد، عن لحظة «الصفحة» في السرد، ومن هنا تصطبغ هذه المفارقة بالسرد الاسترجاعي الذي يقوم به أحمد وسط أبخرة فنجان القهوة، وما بعثته هذه الأبخرة من استرجاعات لعادته في التلصص على النساء في حمام البخار العام منذ أن كان في العاشرة من عمره. فلدينا في القصة مفارقتان سرديتان استرجاعيتان، يغطي مدى المفارقة الأولى مدة زمنية طويلة تمتد من زمن أن كان أحمد في العاشرة من عمره يبدأ عادته في التلصص إلى حين عرضت أمه عليه فكرة الزواج أي أن مدى المفارقة الاسترجاعية الأولى الذي نحدده في المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد وبداية الأحداث المسترجعة يغطي سعة زمنية طويلة، أشير إليها بحذف غير محدد، يوما بعد يوم وشهرا بعد آخر.. وعاما بعد عام. ونفهم هنا من خلال استخدام الحكي المتكرر السرد على غرار «هكذا يعود مرات ومرات» «كل يوم قرب موعد الغروب» استحكام هذه العادة بخيالات أحمد. أما مدى المفارقة الاسترجاعية الثانية (ويبدأ سرديا بتوقف المفارقة الأولى وعودة القصة إلى السرد بشكل: عاد إلى الذكرى) فيغطي أيضا مدة زمنية طويلة من زمن الحكاية تشمل سعتها موافقته على الزواج، وتخلصه من عادة التلصص بعد عام فقط من الزواج إلى أن مضى على زواجه أربعة وعشرين عاما، ويشير الراوي إلى المدة المحذوفة من زمن الحكاية هنا باستخدام إشارات تدل على حذف محدد «بعد عام فقط من الزواج» «خلال عامها الأول» «على مدى أربع وعشرين عاما».

إذا كانت وظيفة الحذف تتحدد بتسريع وتيرة السرد والتقدم بأحداث الحكاية، فإننا نجد أن الحذف هنا مبدد الوظيفة أي لا وظيفة له، مما أبرزه بمظهر العنصر المشوش على مقروئية النص وبكلام أدق لا يؤدي الحذف هنا وظيفته

في تسريع السرد، إذ تبقى السرعة السردية بطيئة، وضاعف من بطئها الاستثمار المحدود والجزئي للسرد التلخيصي الذي يسرع السرد عادة. ومن هنا بدلا من تسريع السرد نجد إطناب القصة بالوقوفات الوصفية والتأملية وبالمشاهد التي تتجمد فيها سرعة السرد عادة أو تكون في أبطأ وتيرة لها، من نوع هذه الوقفة التي لا تخلو من حذف ضمنى: «أحبها.. أحبته.. تزوجا.. كانت حسنة كالوردة.. عاجية الجسم.. مرمرية الصور.. برشاقة الغزال وخفة الفراشة.. ساحرة الوجه ذات فتنة ودلال.. عطرة.. رقيقة.. خجولة.. قليلة الشكوى.. عديمة التذمر» من هنا ورغم أن القصة تلتقط لحظة هامة، مادامت الاسترجاعات تتم في لحظات وتستثير في سحابات أبخرة القهوة أبخرة الحمام، فإن هذا الزمن الضيق المركز يتبدد في زمن متسيب ومنفلت ومتشرخ ومنساب يبذل القيمة الزمنية والدلالية لهذه اللحظة، فتبدو القصة مخللة مفتقدة للبنية، تبطي فعليا في سرعتها السردية في حين يتطلب سردها السرعة.

أما النموذج الثاني لـ

«الحذف» فسنتخاره لأسباب توضيحية من قصة «عريس في حي البنات»⁽²²⁾ لليلي العثمان، فبقص الراوي هنا حكاية «نورة» من المنبع إلى المصب» من زمن أن كان عمرها إحدى عشرة سنة، حين سقطت في بئر وسط «الحوطة» فارتج دماغها، وأصيبت بالخلل مما جعلها عرضة لتهكمات صبية الحي الذين أخذوا ينادونها بـ «نورة المجنونة» إلى مقاطعتها للهو الصبية ثم عودتها إليه وتكرار مواجهة تهكم الصبية منها، إلى سن بلوغها واضطرارها حسب التقاليد أن تنزوي في المنزل إلى زمن زواج «نايف» أحد أفضل أبناء الحي منها، حيث تتمنى كل فتيات حي البنات في ليلة زواج «نورة» لو كانت كل واحدة منهن «نورة المجنونة» المخبولة.

يتسم الفضاء الزماني للحكاية بالاتساع، إذ تمتد سעתه من زمن أن كانت نورة في الحادية عشرة من عمرها إلى لحظة زواجها، ونجد فيه قفزا زمنيا مباشرا من سن الحادية عشرة إلى سن الزواج، حيث كل الفترة الزمنية ما بينهما محذوفة. من هنا يضطر الراوي إلى استخدام تقنيات الحذف

الضمني والحذف المحدد وغير المحدد من طراز «قبل شهور» «في ذلك النهار» «منذ ذلك اليوم» «مضت شهور» «وتمر شهور وشهور» «لسنوات طويلة» «منذ أسبوع».. إلخ بهدف تسريع السرد والتقدم بالأحداث، وهو الأمر الذي يتحقق أيضا من خلال استخدام الراوي لتقنيات السرد التلخيصي الذي يسرع بدوره الحدث. وبذلك تهيمن وتيرة السرعة على السرد بالقياس إلى وتيرة البطء التي نجدها في مستوى ثان ممثلة باستخدام السرد المشهدي والوقفات الوصفية والتأملية والنفسية الجزئية. وقد بلغ من درجة السرعة السردية أن الزمن يقفز مباشرة مخرقا فجوة يمكن تقدير سعتها بسنوات من زمن الحكاية، حيث يستهدف هذا القفز الوصول بالقصة إلى نهايتها وتحقيق المفاجأة النهائية «بزواج نايف من نورة المجنونة»، واحتدام غيرة بنات حي البنات، مما ينتج «وحدة الأثر» التي اعتبرت شرطا أساسيا من شروط تحديد القصة القصيرة.

وتتميز ليلي العثمان بإلحاحها على النهاية وتنبيهها عليها وحشد كل معطيات العالم السردى باتجاهها، وكأنها تطبق درس إخبناوم عن أن النهاية في القصة القصيرة هي نخاع البداية ولبابها وذروتها وبالتالي على «القصة» أن تلقي بثقلها كله في اتجاه النهاية»⁽²³⁾. تحضر هذه النهاية باستمرار في قصص ليلي العثمان مميزة في شكل «المفاجآت النهائية» التي تحدث عنها إخبناوم أيضا، فعلى سبيل المثال لا الحصر: نعرف في آخر جملة من الشريط السردى قصة «الإشارة الحمراء»⁽²⁴⁾ أن الذي كان يكتب الرسائل إلى زوجة رشاد باسم زوجها هو شقيقه فراس، كما نعرف أيضا في آخر جملة من الشريط السردى في قصة «امرأة في إناء»⁽²⁵⁾ من هو أحمد؟ وأنه والد طارق الزوج. وهي في رمتها مفاجآت تحقق الوصول بالقصة إلى ذروتها بشكل لا يعقبها ارتخاء، فنحن نتوقف دوما عند الذروة أو «المفاجأة النهائية» في شكل اختيار ليلي العثمان لها، وهو ما يجعل عالمها السردى الذي يتميز بتوظيف كل الحوافز القائمة وتصوبها باتجاه «النهاية»

والأثر من خلال سيرها بالعالم السردى باتجاه «النهاية» أو المفاجأة النهائية أو مايسمى كلاسيكيا بـ «لحظة التنوير» على أساس مبدأ جاذبية السرد باتجاه نهايته وتحصيل وحدة أثر بسر أبي عجاج ولغزه. وفي قصة «الاختيار الصعب» (28) تعج القصة بالإشارات التقليدية التالية الدالة على الحذف: «مرت الشهور» «بعد عدة لقاءات» «ذات يوم» «منذ مدة طويلة تقارب الشهرين» «في صباح اليوم التالي» «ومضى أسبوع» «إلى ما قبل شهور قليلة» «إلى ما قبل عام» «خلال الأسبوع» ونجد في قصة «لا يصلح الحب» (29) فضاء زمنيا حكاثيا متسعا تسد القصة فجواته الزمنية المحذوفة باستخدام الإشارات التالية من طراز «ذات يوم» «شهور طويلة مرت» «اختفيت شهورا وشهورا»، وفي قصة «مناخ الأيام» (30) لحمد الحمد، يطوي القاص المقترح الزمن باستخدام الإشارات التالية: «ويأتي الغد وتتوالي الأيام» «في الليلة التالية» «في اليوم التالي» «تمر الأيام» و«بعد المراقبة الدقيقة لعدة أيام» و«بعد يوم من الحادثة» و«بعد فترة من

متصفا بوحديتي البناء والأثر مع أن هذا لا ينفي أن المفاجآت النهائية في قصص ليل العثمان، غالبا ما تكتسب نوعية المفاجآت الميلودرامية التي تستهدف توليد الإثارة العاطفية والأخلاقية.

إن اتساع الفضاء الزمني لزمن الحكاية وطوله والذي اقتضى درجات الحذف الزمني التي أشرنا إليها، لم يتناقض هنا مع المبدئين الأساسيين للقصة القصيرة، وحدة البناء ووحدة الأثر، مع أن القاعدة الوصفية العامة تبقى صحيحة في تأكيدها على تناقض الفضاء الزمني للقصة القصيرة مع السعة الزمنية المتسعة ومداه الطويل، فالقصة القصيرة لا تحتل مثلا «المفاجأة النهائية» التي لا تكون مرتبطة بتوظيف السياق السردى بكل أحداثه وحوافزه وشخصياته باتجاهاتها، وبمعنى آخر لا تحتل «المفاجأة النهائية» التي تصدر عن قفز زمني مباشر يظهر فيه جليا اقتحام الراوي للعالم السردى، كما في قصة «أشياء صغيرة» (26) لطالب الرفاعي؛ فالعالم السردى يركز على نثرية العالم الحياتي المفتعلة للزوجين، إلا أنه يقفز زمنيا بشكل مباشر واقتحامي من زمنه الذي هو زمن لحظوي، لمدة ثلاث سنوات ويختتم القصة بالشكل التالي: «بعد مرور ثلاث سنوات، فوجيء معظم الأصدقاء عند سماعهم خبر الطلاق»، فالنهاية هنا لا ترتبط بأي خيط من أي نوع كان مع العالم السردى، وهي تتخذ شكل المفاجأة من دون أن تكونها، فلا هي مفاجأة ولا هي لحظة تنوير بقدر ما هي اقتحام مباشر للراوي.

ونجد اشتغال تقنية «الحذف» في قصة «أبوعجاج طال عمو» (27) لطالب الرفاعي والتي يمكن اعتبارها قصة مؤلفة من أربع حركات زمنية، حيث نعرث على الإشارات التالية الدالة على الحذف «مر أسبوعان» «في صباح اليوم التالي» «بعد هذه الحادثة بيومين» «في نهاية الدوام» «بعد مرور أكثر من أسبوع». ورغم الفجوات الزمنية الفسيحة في هذه القصة ذات الحركات الأربعة، فإن القصة حافظت على وحدتي البناء

الزمن» «وبعد أن أقبل الليل».. إلخ.

2 — 3 أما التقنية الزمنية الثانية لتسريع السرد والتقدم بالأحداث، فهي تقنية الخلاصة، أو التلخيص التي يمكن تكثيف مفهومها بالسرد الموجز أو المختزل الذي يلخص أحداثا جرت في عدة سنوات أو شهور أو أسابيع أو أيام أو ساعات، يختزلها في صفحات أو سطور قليلة دون الخوض في تفاصيلها، ومن هنا تحتل هذه التقنية الزمنية الإيجاز والتكثيف للذين ينسجمان مع مبدئي القصة القصيرة: وحدة البناء ووحدة الأثر، كما تلعب دورا وظيفيا لاحما لأجزاء المضمون السردى، وكثيرا ماتشكل محطة الانتقال من مشهد إلى آخر.

ويبدو أنه من الحتمي أن تتواتر في القصة القصيرة التي يتميز الفضاء الزمني لحكايتها بالطول والاتساع أشكال السرد التلخيصي في حده الزمني الأعلى؛ إذ كلما ازدادت المدة المخصصة أو المختزلة من زمن الحكاية، ازدادت وتيرة السرعة السردية. فإذا كان الحذف يسرع السرد بإسقاط حلقات زمنية برمتها

من زمن الحكاية، فإن الملخص يختزل الحلقات الزمنية، وبذلك يمتلك السرد تبعا لذلك قدرات علي تلخيص مدة زمنية طويلة في شريط لغوي محدود، حيث تبدو العلاقة فيه، علاقة راو — شخصيات مروى عنها، ومن هنا لا نرى ماتفعله الشخصيات وما تتكلمه مشهيدا بل نرى ماينجزه الراوي.

نقرأ في «في الليل تأتي العيون»⁽³¹⁾ لليلي العثمان هذا النموذج من الملخص: — «جاء» «السيد» من بلد بعيدا، حملته رحلته الطويلة من ساحل «أزمير» إلى بلدنا، فاستقبله الناس هنا بطيبتهم التي عرفوا بها، واحتفى به بعض رجالا البلد الكبار، حتى أنهم، كما أخبرني والدي، ألحوا عليه في البقاء.. لكنه احتج بعائلته التي تركها في بلده البعيد، فما كان منهم إلا أن أرسلوا في طلب عائلته، وحتى يضمنوا استقراره نهائيا زوجوه إحدى بنات الأسر البسيطة. وهكذا صار للسيد زوجتان رغم أنه».

يختزل هذا المقطع السردى في أسطر محدودة مدة زمنية طويلة من حياة «السيد» يتجاوز عدة سنوات بين سفره من «أزمير» واستقراره أخيرا في «البلد»، وهو يلخص هذه الفترة بعد أن أصبحت منجزة أي شيئا من الماضي، وهو ماينتج أنه لا يمكنك أن تلخص أو تختزل أو توجز حدثا قبل اكتمال إنجازاه ووقوعه، مما يعطي لمثل هذا النموذج من الملخص صفة الملخص الاسترجاعي على نحو ما. وإذا كنا لا نستطيع معرفة المدة الزمنية المخصصة في المقطع أعلاه على وجه الدقة، فإننا نستطيع تخمينها في المقاطع التي تنوس بين ذكر القرائن الزمنية وعدم ذكرها، من دون القدرة على تحديدها، كما في النموذج من «سنوات هاربة»⁽³²⁾ لليلي العثمان:

«أنهيت دراستي الجامعية وعملت في وظيفة ممتازة والنصيب لم يأت. وكأن عيون الرجال عميت عن نجل المرأة وظلت مفتوحة لاهثة يستهويها جمال الشكل والوجه ولم أكن أحظى بشيء منهما. وكان أخي يحس بهذا. فيجلب لي كل مايقع عليه بصره من ملابس زاهية وأدوات تجميل لأضيف

وذلك بسردها بشكل موجز على لسان الراوي الذي يرويها بشكل مستقل نسبياً عن متن الحكاية الأساسية، أي أن السرد التلخيصي يقترب هنا من نوع من التضمن، وهو مانراه مثلاً في قصة «أم آدم»⁽³⁵⁾ لثريا البقصي: «هه ساقص عليك قصتها وأمري لله.. منذ عشرين عاما مضت، سكنت مجموعة من البدو الرحل منطقة الدهلة، وكانت أم آدم، العبددة التي ابتاعها مطلق أحد أفراد القبيلة ثم اتخذها زوجة له، وبعد سنتين مات زوج أم آدم ورحل الجميع إلا هي التي رفضت الرحيل من أجل قبر من الطين يحمل رفات زوجها.. مرت السنون وهي تعيش في ذلك الكوخ الصغير لا أنيس لها سوى مجموعة من القطط السوداء التي تقوم بتربيتها..»

2 — 4 إذا كان السرد التلخيصي والحذف يضطلعان من منظور الزمن بوظيفة تسريع السرد المشهدي والوقفة الوصفية والنفسية يضطلعان بوظيفة تبطيء السرد وتجميد سرعته، وبهذا المعنى يبدو السرد المشهدي والوقفة مقابلين للسرد التلخيصي والحذف.

إلى وجهي مسحة من الجمال لعل طارقاً يأتي، فالسنوات رغم نجاحي في عملي وبين زملائي تصدمني بالفشل الدائم وتصدم أخي. كنت أحس به يتألم لأجلي والسنوات تبتلع عمري وعمره حتى صرت في السابعة والثلاثين وصار هو في الرابعة والأربعين».

فنحن هنا لا نستطيع تحديد الفترة الزمنية الملخصة بين التخرج في الجامعة والوصول إلى سن السابعة والثلاثين بل نستطيع تخمينها وحسب.

وتهيمن تقنية السرد التلخيصي بشكل خاص على مجموعة ليلي العثمان «55 حكاية قصيرة» ومجموعة حمد الحمد «مناخ الأيام»، إذ إن هاتين المجموعتين أقرب إلى المقال القصصي منها إلى القصة القصيرة، فدوماً هناك حكاية ذات طول زمني مديد بهذا القدر أو ذاك، يضطر القاص إلى تلخيص وقائعها وأحداثها، بغية تسريع الوصول السردى إلى النهاية أو لحظة التنوير. ومن هنا تفترض طبيعة المقال القصصي تقديم الأحداث بأعلى درجة ممكنة من الاختزال والإيجاز، مما يقود إلى تمييز السرعة السردية في التلخيص نفسه، وإنتاج ما يمكن تسميته بالجملة التلخيصية الموجزة والسريعة. ومن قبيل ذلك نجده في «رجال سحرة ونساء للبيع»⁽³³⁾.

«ذهب الإثنان.. استنفذا الإجازة السنوية.. وعندما عاد إلى الكويت كان سعد يصطحب معه إحدى فتيات تلك الديار».

وواضح أن هذه الجملة التلخيصية الطويلة نسبياً تختزل في سطر واحد شهوراً من زمن الحكاية. كما نقرأ «عطش أبوصخر»⁽³⁴⁾ لثريا البقصي نموذجاً آخر لذلك: «عاد الرجل البغدادي لقيادته العليا وبصحبه قائد المعتقل. وعاد محمد إلى العنبر الوسخ. حيث استقبله الأسرى بمظاهرة صاخبة»، فهنا يعيد الراوي الرجل البغدادي من «الكويت» إلى «بغداد» (كما نفهم من السياق) بجملة تلخيصية واحدة سريعة. ويكون السرد التلخيصي أحياناً - مع أن هذا نادر الوجود في القصة القصيرة الكويتية - وسيلة لتضمن حكاية داخل الحكاية،

مشخصة أو مشهدية تجري أمام أعيننا⁽³⁷⁾. وقد ميز هنري جيمس بين الراوي العليم بكل شيء (كلي العلم) والحاضر في كل مكان (كلي الحضور) وهو ما سيسمى رؤيته السردية بالرؤية الخلفية، أو ماتسمى الرؤية من خلف، وبين الراوي الذي يتخلل عن سلطته السردية، ويقف على مسافة من الشخصيات، فتكون رؤيته السردية مرافقة أو مصاحبة، فلا يعرف أكثر مما تعرف شخصياته، حيث دعا جيمس إلى «مسرحة» الحدث لا إلى سرده، وهو ما يمكن أن نجد تجريدا نظريا له في تمييز الشكلائي الروسي ايخنباوم بين صيغتين للسرد، السرد بالمعنى الحرفي (الراوي) والسرد المشهدي (الحوار بين الشخصيات)⁽³⁸⁾.

2 - 5 إذا كان ممكنا توصيف الصيغة السردية على أساس «هيمنة» إحدى صيغتي السرد أو العرض وهو ما ينقلنا إلى مناقشة صيغ الخطاب، فإنه سيكون ممكنا على سبيل المثال، توصيف قصص ثريا البقصي في «السدر» وفي «شموع السرايب»⁽³⁹⁾ بالقصص التي تهيمن عليها صيغة السرد التلخيصي ورؤيته السردية الخلفية، في حين سيكون ممكنا توصيف قصص وليد الرجيب بـ «القصة المشهدية»، بمعنى هيمنة السرد المشهدي على الصيغة السردية وتحكمه بها.

ومع أنه من المتعذر أن تصاغ القصة كلها بصيغة السرد المشهدي، بسبب المحدودية الدرامية للقصة بالنسبة للمسرح، فإن الرجيب يخترق ذلك، ويغامر في إنتاج صيغة سردية متعددة الأساليب المشهدية، مستثمرا إلى حد بعيد تقنية اللغة السينمائية، مما يجعل السرد التلخيصي والبانورامي لديه أقرب ما يكون إلى مشهد مفصل وظيفيا، يترصد الحركات الجزئية والتفاصيل والشوارد الصغرى، وهو ما يدفعنا إلى تشخيص هيمنة السرد المشهدي على قصصه سواء كان شكله مشهديا وصفيا أم مشهديا حواريا.

إن ذلك يثير مashedد عليه رايمند - ديرري جنيت، ألا وهو قوة العلاقة بين المشهد والتلخيص إلى الدرجة التي يصعب

وتثير صيغة السرد المشهدي مشكلة المسافة بين الراوي والأحداث أو الأقوال التي يقدمها، وتعود أول إثارة لهذه المشكلة إلى أفلاطون في الكتاب الثالث من الجمهورية عندما ميز مابين صيغتين للحكي أو للقص هما القص التام pur وفيها يتكلم الشاعر باسمه ولا يوهما أن نبحت عن أي متكلم آخر)، والمحاكاة Mi-mes (وفيها يجهد الشاعر في إيهامنا بأن من يتكلم ليس هو بل شخصيات). وقد حيد أرسطو هذه الثنائية وجعلها تنويعا على المحاكاة، إلى أن أتى النقد الأنكلوسكسوني خلال القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، لدى هنري جيمس وتلامذته، واستعاد التمييز الأفلاطوني تحت مصطلحي «السرد» الذي يشير إلى القص التام) و«الغرض» (الذي يشير إلى القص المشهدي أو القص ذي الوهم المحاكاتي)⁽³⁶⁾.

وإذا كان السرد في أصوله يعود إلى التاريخ «حيث السرد الخالص، فإن العرض يعود في أصوله إلى «الدراما»، حيث «مسرحة» القصة، بمعنى أن أحداثها غير مسرودة بل

تنتهي هذه المقاطع إلى نوع مما نسميه بالسرد المشهدي الوصفي، الذي تحكمه لغة الحركة لا لغة الكلام، فيبدو مشهدا صامتا مرويا، أي يرسله الراوي الذي يجهد في إقناعنا بموضوعة ما يروييه واستقلاله عنه، فيبدو السرد هنا وكأنه يجري من تلقاء نفسه. ولأن الأشياء يمكنها أن توجد دون حركة في حين لا توجد الحركة دون أشياء كما تقول جينيت⁽⁴⁴⁾ فإنه من العسير التمييز — العمل بين السرد والوصف. وبكلام آخر تجسد المقاطع أعلاه فعلا وحركة، مما يجعلها خاضعة للنمو الزمني على مستوى السرد في الآن الذي يؤطر الوصف فضاء هذه الحركة ويضفي على الزمن نوعا من التوقف والجمود، ويتجلى ذلك في هيمنة الأفعال التي تدل هنا سياقيا على الحركة والوصف في آن، أي على ماهو تنام على مستوى الزمن (السرد - الحركة) وعلي ماهو وقفة له (الوصف) مثل: «تتقدم، تتبعان، يقف، يخرج، يرفع، يمسي، يتمخط، يرفع، تقود، يجلس، يسند، يمضغ، يدير، عطس، ينهض، ينظر، يقترب، يفرك..» فتلق

فيها أحيانا التمييز بينهما في مقطع سردي ما. وباعتبار جدلية العلاقة بينهما ترى أنه يمكننا أن نجد التلخيص الأقصى في داخل المشهد الدرامي، إذ كلما اتسع المشهد وامتد استدعي التلخيص الإخباري. إننا نعتبر ما تكتب «جنيت» التلخيص كاقترصاد للمشهد والمشهد كتمديد للتلخيص⁽⁴⁰⁾. وهو ما ينطبق كما نرى إلى حد بعيد على صيغ السرد المشهدي في قصص الرقيب، حيث نرى «التلخيص» أقرب مايكون إلى المشهد، والمشهد تمديد للتلخيص:

— «يقرب مصطفى بسيجارتته المغروسة بفمه من الفانوس، وسرعان مايخرج من فمه دخان أبيض.. ويعود متخطيا الأجساد المستلقية على الخشب.. يقترب من حسين، يناوله السبجارة التي أشعلها، يتنحى صاحب المركب ثم يقول بصوت يخدش الليل:

— عليكم أن تنزلوا إلى الماء بعد ربع ساعة⁽⁴¹⁾.

— عصاه تتقدمه.. قدماه تتبعانه بوهن، سنواته الخمس والستون ثقيلة على قدميه ورثتيه.. الدنيا يناير وتندر بمطر، ورغم ذلك ظهرت حبات عرق صغيرة على جبهته وأنفه.. يقف.. يخرج منديلا لم يعد بياضه ناصعا.. يرفع نظارته الطبية السمكية التي تظهر عينيه في غير شكلهما الطبيعي.. يمسح وجهه ولا ينسى أن يتمخط.. قدماه تقودانه إلى مقهى.. يجلس.. يسند يديه وثقله على العصا.. يتفرس في الوجوه.. عجوز أعمى بعينين غائرتين، يمسح دموعا لا علاقة لها بالحزن أو الفرح.. يمضغ خديه من الداخل.. يدير رأسه ملتقطا الأصوات حوله⁽⁴²⁾.

— «عطس مرتين قبل أن ينهض بطوله من فراشه على الأرض. كانت زوجته قد نهضت منذ فترة، وهاهي الآن تصدر أصوات تحضير الإفطار. حك بطنه بتحريك فانييلته.. نظر خلال زجاج النافذة، الفجر مبتل من الخارج، في الداخل اقترب من زجاج النافذة وفرك إحدى عينيه، حدق بنقطة ندى عالقة على الزجاج، ثم تتأب مصدرا صوتا⁽⁴³⁾.

شئنا أن نستخدم صيغة أفلاطون، فإن الشاعر يجهد هنا في إيهامنا بأن من يتكلم ليس هو بل الشخصيات. ومن هنا فإن السرد المشهدي الحواري هو حتما سرد متزامن، حيث يتيح للحكاية أن تتمسرح علي نحو ما، وأن تقترب من الدرامية، ويعني ذلك على مستوى الزمن، أن المشهد الحواري يحقق التقابل بين وحدة من زمن الحكاية ووحدة من زمن الخطاب موهما بالتطابق بين الزمنين، فإذا كنا في السرد المشهدي الوصفي أمام مشهد مروي (الراوي) فإننا في السرد المشهدي الحواري أمام مشهد مرئي (حوار الشخصيات) يذكرنا بالعرض الدرامي، مع أن الراوي في كل من نمطي المشهدين غائب عما يسرده مشهديا أو أنه متوار خلف السرد وقد أقام مسافة بينه وبين مايسرده.

فيبدو الراوي (الكاتب وقد انخرط في نصه حسب يمني العيد) في القصة المشهدية محايدا، إذ تظهر الشخصيات وكأنها تعبر (حركيا أو حواريا) تلقائيا عن نفسها، كما لو أنها في المسرح، ويتولد هنا العنصر الدرامي في محاولة مسرحية الأحداث. هذه المسرحية هي مصدر الطموح الدرامي للصيغة المشهدية. ويتخلل هذا الوعي الدرامي بالصيغة المشهدية قصص الرجيب لاسيما «نجوم أقل.. نجوم أكثر»⁽⁴⁵⁾ «مازال الجهاز يدور»⁽⁴⁶⁾ «الخطر»⁽⁴⁷⁾ إذ يبلغ النص هنا درجة الدرامية، أو ربما أقصى درجة يحتملها في إطار الممكنات الدرامية للسرد المشهدي، فيترك الرؤى تتصارع، مما يضيف على النص طابعا حواريا متعدد الأصوات مقابل الطابع المونولوجي أو الأحادي الصوت.

فـ «نجوم أقل.. نجوم أكثر» و«الخطر» مبنيتان بشكل نقي تقريبا من حيث الصيغة السردية على المشهد الحواري الدرامي أو «المسرح» (المرئي) حيث تنعدم في المشهد الوصفي الإشارات «التيوغرافية» التي تدلي بـ «—» على الشخصية، في حين تحضر هذه الإشارات في المشهد الحواري، أو يقوم الراوي بتعيين بدائل إسمية لها ذات دلالة مثل:

بأفعال الحركة هنا لواقق وصفية، مما يضيف على التنامي السردى نوعا من الوقفة (الوصف) وعلى الوقفة نوعا من الحركة (السرد). وفي الآن الذي لا نرى هنا مشهدا بمعناه الضيق أي بمعناه الحواري (الحوار بين الشخصيات) فإننا نرى مشهدا... وصفا سرديا يضطلع بوظيفة المشهد الأساسية على مستوى الزمن، وهي الإيهام بأعلى درجة ممكنة من درجات التطابق ما بين الحكاية والخطاب، مما يجعل السرعة الزمنية هنا محدودة للغاية أو أنها تتم في لحظة متزامنة، أو أن طولها «الكرونولوجي» chronology يكاد لا يذكر، إذ يحسب بالدقائق وربما باللحظات. ويتميز هذا الإيهام هنا «محاكاتيا». من هنا نجد قيام هذه المشاهد الوصفية على الجمل المرجعية الحسية التي توميء بواقعية الحكي وتوهم بها، فتنبع الشوارد الجزئية والتفاصيل المتزامنة في سرد متزامن حسب لغة جينيت.

أما في المشهد الحواري (الحوار بين الشخصيات)، فتتراجع الأفعال وتنهض أمامنا أقوال الشخصيات كما هي، وإذا

ويتكلم لغته.. وفي الحوار عليه أن ينزع عن أقواس عدة ويتكلم لغات مختلفة، أو أن يتنحى جانبا ليترك الآخرين على سجياتهم وهوياتهم. وعليه ثانيا أن يحسن التقاط ما يقال وأن يحسن انتقاء ما يقال. وهنا تكمن بلا شك صعوبة وحساسية الحوار القصصي. وهنا أيضا يتجلى الفرق بوضوح بين الراوي المحايد والراوي المقتحم» (49).

من هنا ينتج عن عدم الوعي الكافي بطبيعة الحوار القصصي وتعددته اللغوية، ما يسمى بـ «الأسلبة» حيث يكون الحوار مفارقا للشخصية مطابقا للراوي/الكاتب في صوته التعبيري أو الأيديولوجي أو التبشيري. ففي «الأسلبة» ينشد اهتمامنا إلى الراوي لا إلى المتحاورين أو الشخصيات وبالتالي تتبدد أهم وظيفة للحوار وهي وظيفة إبراز المسافة ما بين الراوي والشخصيات، وهي المسافة التي تشير إلى أن من يتكلم ليس «الشاعر» بل الشخصيات. ومن أمثلة «الأسلبة» التي تكثر في الحوار القصصي في القصة القصيرة الكويتية على سبيل المثال لا الحصر هذه النماذج:

(نجوم أقل، و«نجوم أكثر».. إلخ) ويخلف نص الرجيب لنا، هنا (على الدوام، بياضا دلاليا أو علاقات غياب، نقوم في عملية التلقي بملئها، وبالتالي يستدعينا النص تبعا لذلك، للدخول في علاقاته تفسيرا وتأويلا، وهذا ناتج - تحديدا - عن الطبيعة الحوارية «المسرحة». بل يبدو هذا الطابع الحوارى جليا على المستوى الالسنى حتى في قصص الرجيب ذات الشخصية الواحدة مثل «اللعبة» (48). فالقصة هنا بدورها «مسرحة» وأقرب إلى ما نسميه في المسرح بـ «المونودراما» حيث تعرض علينا احتمالات الشخصية وتناقضاتها وكأنها على المسرح، فتستخدم المشهد المروي في صيغة سردية متزامنة يدل عليها تواتر الزمن «الحاضر» أو «الحالي»، والمشهد المرئي، وقد احتدمت المستويات المتعددة للشخصية على نحو مسرح، مما يسمح بتراسل حوارى متعدد ما بين هذه المستويات يتسم بالدرامية.

والرجيب انطلاقا من وعيه الدرامى بطاقات السرد المشهدي، يكتب القصة وكأنها «سيناريو» جاهز لتحواله إلى مشهد مرئي، حركي لا نتوانى عن تسميته بدراما مشهدية عندما يعرض علينا سينمائيا، إلا أنه يكتب ذلك داخل السرد أي داخل القصة من دون تبديد طبيعتها السردية كجنس أدبي مميز.

2 - 6 يثير المشهد الحوارى، مشكلة الحوار القصصي أو مشكلة الحوار في القصة القصيرة، إذ إن الوظيفة الأساسية للحوار بمعنى إبراز كلام الشخصيات هي في إيها أن الراوي/الكاتب يقف بشكل فعلى سرديا على مسافة مما يرويه، وأن من يتكلم ليس هو بل الشخصيات، من هنا يفترض بالحوار أن يحترم مقام الشخصية، فلا يكلمها بلغة لا تحتملها ولا يمكن أن تصدر عنها، إذ يمكنه هنا في البنية المشهدية أن يكون بلغة باخيتينية حواريا، سانحا الفرصة لممارسة التعدد اللغوي وتنوع اللهجات والطرانات المحلية والمهنية والإقليمية «ففي السارد ينزع السارد عن قوسه

1 - لو خرجت تكونين طالقا
بالثلاث.

- آه كم تمنيت أن تطلق
روحي.
- أو.. أقتلك.

استدردت إليه بكل القرف
الذي أحسه خاطبته:

— هل تظن أنك بعد لم
تفعل؟؟ لقد قتلت الفرح الداخلي،
عريت أشجاري الخضراء..
حولت زمني خريفا دائما
الصفرة.. حرمت وجه النهار أن
يصافح وجهي.. وشمس
الضحى أن تدفء أطرافي..
سأخرج.. لن يردني اليوم شيء..
لن أهتم لما سيثار ويقال.. لقد
اكتفيت⁽⁵⁰⁾.

2 - تكلم.

- لقد صافحتها.

- وماذا كنت تحمل في كفك؟

- كنت أحمل قلبي المرتجف.
بحثت له عن مكان آمن. حملته
بأسراره وعالمه، بخرائطه
وشوارعه، ببحره وبره وسلمته
لأم محارب⁽⁵¹⁾.

3 - ويصرخ طارق: ماذا
تنتظرين؟؟

- انتظر.. الباب أن يفتح ويشفق على كساحي، ليته قد جاء
مبكرا هذا الكساح.

- ليتني أموت الآن.. وأذوب كما تذوب آمال النهار حين
يأتي المساء المفجع⁽⁵²⁾.

4 - أتوسل:

— أرجوك صدقني.. فقد صرت مشكلتي.. أنت أناني..
تريدني لك وحدك.. أفكر بك وحدك وهأنذا أفعل.

لكنك تؤكد بما يشبه الجزم:

- بل هو.. تفكرين به حتى وأنت معي.. أنت الآن تشتهين
لو كانت عيناك سابحتين في عينيه.. في غرفة وحدكما.. تشربان
نخب الحب المثلج حتى آخره.. يذيبك انتعاش العشق حتى
تصبحي أرنبه بحاجة إلى الدفء.. فيحملك السرير طرية
كثمرة استوت على غصنها فتهاوت، تعيشين معه اللحظة بكل
جنونها وتنسين أنني هنا.

- ولكن أليس من حقي أن أعيش اللحظات معه⁽⁵³⁾.

5 - نعم سأحدثك منذ البدء فقط دعني أتكلم دون أن
تقاطعني.

.....

* رأيته ذات مساء هناك، كان مساء عذبا كعذوبة
ابتهامته، شعرت به يغتال كل الوجوه، يشطب الأزمنة..
يخترق المسافات.. يحدث ثورة عنيفة داخلي.. دون أن
أعترض.

.....

* أنت لا تدعني أتحدث بتركيز.. فكف عن مقاطعتي⁽⁵⁴⁾

تتخذ الأسلبة هنا شكل سيلان لغوي إنشائي ليس من
ورائه طائل حكائي، فيظهر الاقتحام الإنشائي للراوي/
الكاتب ألسنيا بشكل جلي عبر أسلبة كلام الشخصية،

يعجبه السعر. وحين أصرت على الثمن استدار مبتعداً، فبصقت على الأرض غيضاً. الصبيان يلهون بينما تمتد أيديهم بين لحظة وأخرى في غفلة البائع لتسرق شيئاً من الحلوى المرصوفة على ورق يحتضر، وحين يبدأ الشجار بينهما يثار الغبار فيصرخ ببائع الحلوى⁽⁵⁵⁾.

2 - «في الطابق الخامس، كانت تقف عند النافذة تطل برأسها إلى الطريق المزروع بالسيارات والبشر، أصوات كثيرة تختلط وتصل إلى أذنيها بلا معنى، بينما عيناها تتبعان سير أقدام الطفل الصغير المنعرجة بين السيارات ليعرض عليه الكرتونية التي تمتلئ «بالعلكة». لكن زجاج نوافذ السيارات المغلق ضد الرطوبة والحر يغلق في وجهه باب الرزق. ومن البعيد العالي تلمح المرأة الحزن يفترس وجهه الصغير، وترى التماع دمعاته التي سالت على وجهه حين فتح أحدهم شبك سيارته وبصق في وجه الطفل، في الجهة المقابلة للعمارة، ويطل رأس امرأة فاتنة تشير إلى ناحية ما. في الشباك المقابل رأس رجل، قليل من ضوء خلفي -

والاختفاء بالخزاف البلاغية وتزييناتها، فالحوار «المؤسلب» هنا أقرب إلى تداعيات «ميلودرامية» تتميز بالمبالغة والإثارة والتشنج الذاتي منه إلى الحوار القصصي أو اللغة الحوارية، ومن هنا تتبدد طبيعة الحوار من حيث هو «خطاب» بالمعنى الألسني الضيق لكلمة «خطاب» أي معنى الاتصال اللفظي ما بين اثنين، حيث تتضمن «الأنبا» حتماً «الآخر» في تواصلها الحوارية ويتبدد هنا هذا التضمن كلياً، ويغدو الحوار مجرد لغة «مؤسلبة» تنوع على صورة إنشائية ميلودرامية تستحضر كلام الراوي / الكاتب لا كلام الشخصيات. فالوظيفة الأساسية للحوار من منظور المخطط الجاكوبسوني لوظائف اللغة هي وظيفة «تماسية» أو «تواصلية» تخلق عالم علاقات لا يبدو فيه من الشخصية سوى ما يصلها أو يجعلها متماسة مع الآخر.

2 - 7 أما الوقفة الوصفية فتعطل زمنية السرد أو تبطئ سرعته إلى درجة دنيا قد لا تكون ملحوظة أحياناً، فإذا كانت طبيعة السرد عمودية تقوم على التتابع الزمني للأحداث، فإن طبيعة الوصف أفقية تقوم على تقديم الأشياء والأمكنة في غياب الزمن، وهو ما يتمثل على نحو نموذجي بالوصف البانورامي الذي يتواتر بشكل كبير في قصص ليلي العثمان. إذ يتوقف الزمن تماماً أو يكاد في الوقفات الوصفية البانورامية التي تتعدد وظيفتها هنا في قصص ليلي العثمان في تعيين المكان والإسهاب بوصفه بانورامياً وتوليد أثر بمحاكاة الفضاء القصصي للفضاء الواقعي (الفعلي) أي الذي يتصف بالسمات الواقعية الفعلية لمكان موجود.

1 - «الساحة الخلفية تعج بالحركة.. البضائع منتشرة.. بعضها ارتقت إلى طاولات خشبية مهترئة الأرجل.. أو عرجاء أسندت إلى قطع من الطابوق المرصوص.. وبعضها الآخر افترش الأرض قرب بائعيه، بائع السمك يرص «زبلانه» ويرفع صوته متغنيا بسمكه الطازج. وفي الجانب الآخر ترتب بائعة الدجاج والحمام.. أمام قفصها الكبير تحاور مشترياً لم

اللحظة والأخرى يفتح الباب الخشبي ذو الفتحتين ويطل وجه طفل يتأمل بركة الماء المختلط بتراب الشارع ودم الميت. وبعد أن تسيل دمعة جديدة يضرب الباب في عنف وكأنه يريد أن يغلقه إلى الأبد أمام شبح الموت الذي اختطف في هذا الصباح روح أبيه. يفتح الباب. تخرج امرأة ملتفة بعباءتها السوداء المهترئة تتبعها صبية مستديرة الوجه محمرة العين ثم يقل الباب ثانية دون ضجة....» (57).

تصل وتيرة السرد هنا إلى سرعتها الدنيا وغالبا ما تتجمد ساكنة، لتغيب الأحداث وتحضر الأشياء متجاورة ومتقاطعة في المكان، وهذا هو الطابع الأفقي للوصف البانورامي البصري الشبيه بما تلتقطه عدسة الكاميرا من أشياء وكائنات متزامنة في درجة غالبا ما تبلغ درجة الصفر في التزامن. من هنا تتواتر الأسماء ذات الطابع الوصفي التي تعين أشياء المكان (بضائع، طاوولات، حلوى، طريق، سيارة...) والأفعال الوصفية مثل (تأخذ تدفع، يسطع، يقبع، ينحن، افترش...) وهو ما يعني أن الوصف هنا يحضر على المستويين: المرجعي (الأشياء والمكان)، والمورفولوجي (الأسماء والأفعال الوصفية). وإذا كان المستوى المرجعي للوصف يبرز كمستوى أول، فلأنه يعود أساسا إلى تقصد الراوي الخلفي كالي العلم بمطابقة المكان القصصي للمكان الواقعي أي إلى تقصده المحاكاتي بهدف توليد أثر بواقعية الوصف، من هنا تسهب هذه المقاطع الوصفية التي تحتل مساحات طويلة من الشريط اللغوي للخطاب، لاسيما المقطع الثالث الذي يمتد على أكثر من صفحتين، في وصف الشوارد والتفاصيل الجزئية. وبذلك تنتج فضاء هندسيا موزنا أو مرجعيا يحيل إلى الفضاء الواقعي، وأشياءه وكائناته المتجاورة والمتقاطعة (البانورامية). فيبدو الوصف هنا وكأنه غاية في حد ذاته تهيمن فيه الوظيفة التزيينية على الوظيفة التفسيرية أو الرمزية (وهما وظيفتا الوصف)، وبكلام أوضح تبدو هذه الهيمنة بمثابة وقفة وصفية خارجية عن زمنية القصة إلى حد بعيد، وهو الأمر الذي يظهر في المتواليات «المستقلة» للوصف، التي

وكثير من ضوء، عمود النور المنتصب في الشارع على وجهه.. تحركت يده.. لمست شفتيه وأرسلت قبلة في الهواء الثقيل الرطب. سقطت القبلة فوق شفتي المرأة الفاتنة في الشباك المقابل، رائحة شواء اللحم والدجاج تصل إلى أنفها من المطعم الذي يقبع في زاوية الشارع الأيمن، تطل برأسها، ترى رجلا مكروشا يترك مكانه ويقف ترتفع نظراته إلى أعلى.. وأعلى.. حتى تستقر على وجه المرأة الفاتنة.. ثم.. وبسرعة إلى الناحية الأخرى على وجه الرجل الذي يرسل قبلاته. عيناها تنتقلان إلى الطفل الموزع مع «علكته» بين السيارات الفارهة.. تلمح يدا تمتد، تأخذ من الطفل وتدفع الثمن» (56).

3 - «البيوت القريبة ساكنة. المياه المختلطة بسائل الدم تستقر في بركة وسط الشارع الضيق. ولا يزال «المداعب» ينز بقية دموعه لتعرف طريقها عبر أخدود الأرض إلى البركة الكبيرة. الصمت يطبق على كل شيء في الخارج إلا في البيت ذي الدرجات الثلاثة المهشمة. في الداخل نساء ينمن بصمت وامرأة تبكي فقيدتها بحرقه ومراة.. بين

يمكن ضغطها واختزالها من دون أن تتأثر «بانورامية» الوصف، غير أن القصد «المحاكاتي» هو الذي يدفع هنا للإسهاب بها، إذ لا نحتاج إلى كبير عناء كي نلمس مدى تحديد المعنى للوصف، ومدى ادعاء الوصف بتمثيل واقع موجود مسبقاً، مما يفقده أبعاده «الخلاقة» أو الرمزية في تشييد المعنى. وربما يكون هنا تحديداً أبرز فارق مابين الوصف الواقعي الكلاسيكي والوصف في الرواية الجديدة (أو في النثر القصصي الجديد).

غير أن المشكلة التي يثيرها الوصف البانورامي باتساع مجال رؤيته البصرية، وبانوراميتها الشاملة للمكان من كافة زواياه، وقصيدها «المحاكاتية» هي في مدى انسجامه مع طبيعة القصة القصيرة، لاسيما عندما يحتل مساحات واسعة من طول الخطاب، إذ يبدو هذا الوصف البانورامي تبعا لطبيعة القصة القصيرة الإيجازية والمصغرة أقرب إلى الوصف الروائي منه إلى الوصف المصغر في القصة القصيرة.

فإذا كان الوصف الروائي منظرا فإن الوصف في القصة القصيرة لقطة منظر. وتحفل القصة القصيرة الكويتية تبعا لذلك بالوصف «الفيزيقي» للشخصية، بهدف إبراز المنظور السلوكي الخارجي فنجد المعالم الفيزيائية للوجه تحتل مركز الجهد الوصفي في الآن الذي يتوجه فيه هذا الجهد إلى رسم الأبعاد الهندسية لصورة الشخصية (طولها، لباسها مثلاً)، وهو الأمر الذي يتواتر في قصة «آخر الليل»⁽⁵⁸⁾ حيث تتوافر هنا الأبعاد الفيزيائية للشخصيات من طراز: «.. تخرج امرأة ملتفة بعباءتها السوداء المهترئة تتبعها صبية مستديرة الوجه محمرة العينين».

«فستانها أخضر بلون جدار بيت جارهم. به أقلام طويلة مزروعة بينها شجيرات وردية وصفراء. وجدائلها الفاحمة تنسدل على ظهرها بعفوية. عيناها ضيقتان بعض الشيء لكنهما لامعتان كضوء نجمة. جبينها المستدير يستقبل بعض شعيرات تعمدت أن تفصلها عن بقية شعرها وتقصصها

لتجمل وجهها. أنفها دقيق».

— «شفتاها مكتنزتان وغمازة عميقة محفورة في ذقنها تتسع كلما انفرجت الشفتان على ضحكة كبيرة».

— «أم فاضل تدخل البيت بوجه وحشي — أسنانها الصفراء بارزة. عيناها مغروستان داخل تجاعيد وجهها كبذرة منسية داخل عجينة فاسدة. شعرها المفروق في الوسط أحمر يختلط بلون الحناء ينبيء عن بداية صلح سيحتاج لغطاء كلي. شفتها السفلى مدلاة تلمع دائماً ببصاق جديد يتدلى بدوره إلى أسفل في خط عمودي لزج، وكل ذلك في شريط لغوي واحد قصير، مما يبرز وضوح الرؤية السلوكية الخارجية أو الرؤية من خارج على مستوى الرؤية السردية.

وعلى سبيل جردة أولية تتواتر الوقفات الوصفية الفيزيائية في القصص التالية: «فتحت الإشارة»⁽⁵⁹⁾ فيحتل الوصف الفيزيقي السلوكي هنا ستة أسطر من طول الخطاب، يصف فيه طوله ولحيته وشاربه وأسنانه وحركة لسانه ومسبحة، وفي «الزواوية»⁽⁶⁰⁾ و«الوجه»⁽⁶¹⁾ التي يمكن

للأحداث⁽⁷⁵⁾ في حين تكون هذه الحوافز ضرورية للخطاب ولازمة له ولصياغته الفنية.

3 - الراوي والسرد (الاستطرادي)

3 - 1 ان القصة القصيرة علاقة مابين راو يقص أو يسرد حكاية ومابين مروي له (راو أو سارد - حكاية مروي له)، وهو مايشكل تنوعا على ترسيمه الرسالة: (مرسل - رسالة - مرسل إليه أو مستقبل). وتتحدد وظيفة الحكى كما تشير جينيت ببساطة في «أن يقص حكاية»⁽⁷⁶⁾ غير أننا لا ندرك هذه الحكاية إدراكا مباشرا وأوليا إلا من خلال إدراك سابق له هو إدراك السارد أو الراوي، الذي يتغير بدوره بتغير موضوعاته واختلاف أنواع العلاقات التي يقيمها مع شخصيات عالمه التخيلي، مما يكون له تأثير واضح على شكل تلقينا له وقراءتنا⁽⁷⁷⁾.

وإذا سلمنا بالتمييز مابين القاص - الكاتب والراوي وعدم الخط بينهما، فإنه سيكون ممكنا القول إنه كلما كان القاص الكاتب مقيما على مسافة من الراوي متيحاً له أن يرسل الحكاية حسب سياق عالمها التخيلي، كنا أمام نموذج القاص الحفي، وكلما كان لا يتورع عن التدخل في العالم السردى واقتحامه بمبرر ودون مبرر، كنا أمام نموذج القاص الجلي أو الراوي المقتحم الذي يستعدي إلينا صورة القاص التبشيرية أو البلاغية أو «السنتيمنتالية» نفسها، ونكون بالتالي أمام كلام القاص - الكاتب وليس أمام كلام الراوي أو كلام الشخصية.

ولعل الاستطراذات تكون أبرز مظهراً من مظاهر اقتحام القاص للعالم السردى في القصة القصيرة الكويتية، وهو ما يتنمذج كجردة أولية في النماذج التالية:

1 - «بعدها تغير كل شيء تغيراً فجائياً.. هكذا بسرعة تغير الحال من الحركة الدائبة إلى السكون القاتل.. من الفرح الطاعن إلى الصمت الباكي.. لا تبك.. كيف يبكي المرء من ألمه..

اعتبارها برمتها قصة فيزيقية و«رسالة إذا لم تسلم، تعاد على العنوان التالي»⁽⁶²⁾ و«رائحة الهيل»⁽⁶³⁾ و«الجواب»⁽⁶⁴⁾ و«موهي»⁽⁶⁵⁾ و«عاشق الجدار»⁽⁶⁶⁾ و«يا المشموم»⁽⁶⁷⁾ و«السبت الحزين»⁽⁶⁸⁾ و«الطاسة»⁽⁶⁹⁾ و«زهرة تدخل الحي»⁽⁷⁰⁾ و«فضول»⁽⁷¹⁾ و«عريس في حي البنات»⁽⁷²⁾ و«الصورة»⁽⁷³⁾ و«من ملف امرأة»⁽⁷⁴⁾.. إلخ.

من هنا تتصف القصص التي تتميز بمقاطعتها الوصفية الطويلة والمتواترة بغلبة العنصر المكاني فيها على العنصر الزمني أو بالتركيز على عنصر الفضاء القصصي مع توقف الاطراد الزمني، وهو الأمر الذي يفسر بلغة «توماشفسكي» هيمنة الحوافز الساكنة على الجزئيات القصصية، وهي الحوافز التي لا تغير عادة أوضاع السرد، بل تختص بأوصاف الطبيعة، المكان، الموقع، الشخصيات وطبائعها. ومن حيث علاقة الحوافز الحرة بالحوافز الساكنة، فإنه يمكننا من منظور زمني إزاحة الحوافز الحرة (التي هي حوافز ساكنة بالضرورة) من دون الإخلال بالتتابع الزمني

إن دمعها يجري دائما في الأعماق لا في الجوف»⁽⁷⁸⁾.

2 - «بيروت يا بلد الإشعاع والحرية والمعرفة والطموح.. هل نقرأ عليك السلام.. سنعود للكويت.. وقبل أن نقرأ السلام لا نملك ونحن أفراد من الملايين الذين يعيشون عجزهم عن المواجهة، إلا أن ننشر في شوارع الحب الكبير.. ننثر الياسمين والورود.. محبة بيضاء»⁽⁷⁹⁾.

3 - «تجمعات المخيمات التي تتنافس على ذبح الإبل والخراف وتقديم الخدمات.. ناقشت مشاكل الكويت السياسية والهامشية.. إلا الثقافة والأدب ودخول المرأة للمجلس.. وكأن ليس للثقافة والأدب دور في صنع المصير العام وكأن قضية المرأة لا تهم المجلس مع أن المرأة لا تطالب بحقها السياسي من أجلها فقط بل من أجل إيصال الصوت المخلص»⁽⁸⁰⁾.

4 - «إن المدن التي تفقد انضباطها وهويتها في معمعة فوضى الحروب، تخرج من حلق الموت، وهي تترنح ولا تقف على قدميها إلا بصعوبة، والتاريخ البشري يعترف بطوفان فوضى ما بعد الحروب، وطوفان مدينتها جرف الكثير من الآمال المرسومة ليستبد بها بالذهول والضياع»⁽⁸¹⁾.

5 - «تراخت على أول مقعد.. تنشد بعض الراحة.. وقد لفها الحزن والتوتر.. بداخلها ثورة تغيير لهذه الشرائع التي أمامها.. ماذنبها تعيش بينهم.. ما ذنبها أنها يتيمة الأبوين.. ما ذنبها أن أباها عليها»⁽⁸²⁾.

- كلها يوم.. يومين ويفتح لك الباب.

- لا يهم.

أن يأتي محكوم جديد، حادث لا يتعدى لدى السجان، كونه رقما جديدا يضاف إلى عداد المحكومين الذين سبقوه والذين ينتظرون التنفيذ»⁽⁸³⁾.

6 - لم يكن يصدق أن شيئا كهذا يحصل، إنه لا يثير أكثر

من الفضول في النفس.. لم تستمر العملية لكنها ممزوجة بالتواصل الإنساني الفذ لما ينتظر الجميع.. مدوه باحتياجاته.. بطانية.. بيجاما⁽⁸⁴⁾.

7 - «ماهذا؟ لحية كثيفة أسفل وجهه».

إنهم سرقوا اللقمة من أفواه الأطفال.. والتهمومها كالوحوش.. إنما يأكلون في بطونهم نارا»⁽⁸⁵⁾.

8 - «إنها الحرية، هذا الشيء الجميل الذي لا يفهمه إلا من افتقده. كأن عالما خاصا وجميلا... بلا حدود من المعرفة والعقل.. تطويع كل إمكانيات البشر لصالح البشر.. تبادلنا الكتب والكلمات وأفترقنا»⁽⁸⁶⁾.

9 - «هكذا أردتها دوما امرأة تخوض غمار كل شيء، مشبعة بالأنوثة.. هكذا كانت.. أو هكذا أردتها أن تكون.. امرأة تلهب العيون بجسدها المضيء.. يحاول الكل أن يسرق لذة النظر إليها»⁽⁸⁷⁾.

10 - يبدو شكل امرأة حامل جميلا، لكنها بالتأكيد لا تفكر بشيء بعد الولادة إلا بكيفية

مظاهر الحضور الألسني للقاص الجلي من دون أن تتأثر القصة بهذا الحذف، فنحن في هذه الاستطرادات أمام نوع من الوقفة أو الاستراحة يضمحل فيها الراوي ويبرز القاص جليا واضحا فاضحا بكل سلطته، وهو ما يفسر شحوبها السردية أو هيمنة الوحدات اللاسردية عليها، وتشكيلها نوعا من الزوائد «الطفيلية» على الجسم السردية.

الرؤية السردية أو أشكال التبئير

3 — 2 ليس شكل القصة القصيرة انطلاقا من منظور ممكن للرؤية السردية سوى شكل سردها. من هنا فإنه يختلف ويتنوع ويتعدد باختلاف وتنوع أشكال السرد العاملة في عملية القص. فصيغة القصة (أي الطريقة التي يقدم لنا بها الراوي القصة) محكومة بالوضع الجهوي للراوي فيها (أي بمظهر إدراكه لقصته وطريقته في ذلك) مما يعني أن الصيغة والجهة (المظهر) تتعلقان بصورة الراوي.

من هنا أثارت علاقة الراوي بالسرد اهتماما كبيرا لدى كل مناقشة لإشكالية الرؤية السردية. حيث عولجت هذه الإشكالية بشكل مستفيض نسبيا تحت أسماء «وجهة النظر» «الرؤية» و«البؤرة» «حصر المجال» و«المنظور» «التبئير»⁽⁸⁹⁾. ولعل «وجهة النظر» وهو مصطلح «منحدر من النقد الأنكلو — سكسوني، هو الأكثر شيوعا في مناقشة إشكالية الرؤية السردية. إذ تتمحور دلالة هذا المصطلح من خلال تطوير ممكن له على مكونات الخطاب السردية المركزية، من خلال العلاقة بين الراوي — الحكاية — المروي له، أي من خلال العملية الأساسية للقص التي هي علاقة ما بين راو يسرد حكاية ومرويا له.

وربما يكون الشكلاني الروسي توماسفسكي أول من تطرق إلى ما يسمى بالرؤية السردية وبأشكال التبئير، حين ميز بين السرد الموضوعي والسرد الذاتي⁽⁹⁰⁾ ففي السرد الموضوعي نكون أمام ما يسميه النقد الأنكلو — سكسوني

استرجاع رشاقتها. فإذا كانت أناقة الرجل تبدأ من قدميه فإن أناقة المرأة تبدأ من مساحة بطنها وصدرها. صوت أحدهم يصرخ بالنادل...»⁽⁸⁸⁾.

بقدر ما يحضر القاص الجلي في هذه النماذج، فإن الراوي يتوارى أو يضمحل، فالقاص — الكاتب يقتحم العالم السردية هنا غير عابىء به، متدخلا على نحو مكشوف وفاضح فيه، عبر تدخلاته التبشيرية أو الأيديولوجية المباشرة، أو عبر تعليقاته العاطفية «السنتمنتالية» أو جملة البرهانية التي تتوجه إلى القارئ مباشرة، بوهم إشراكه في الرؤية السردية ورفع وتيرة هذه المشاركة. غير أن الرؤية السردية إذا ما كان صحيحا هنا الحديث عنها، لا تنتج عن العالم السردية بل عن تداخلات القاص — الكاتب واقتراماته الاعتراضية للسرد، وكأن القاص — الكاتب يعجز عن السيطرة على السرد فينفلت السرد منه، مما يؤدي إلى تدخله المباشر كوقفة يتمكن بعدها السرد من الاستمرار، وهو الأمر الذي يشرح البنية السردية ويخلخلها ويفقدها عامل الوحدة. ومن هنا يمكن حذف

الجمال المرجعية. وبصيغة توماشفسكي فإن السرد في «السدر» هو نوع من السرد الموضوعي، الذي يكون فيه الراوي محايدا، يكتفي بوصف الأحداث كما يراها. إنه بهذا المعنى راو غير مشارك في القصة.

«كان ينفس عن قهره بشكل منتظم، خاصة بعد انتهائه من تأدية العمل الذي كلفته به سيدة القصر، فقد استدعته صباح هذا اليوم طالبة منه بلهجة آمرة، أن يجند الجوّاري والغلمان لتنظيف أسقف الأقواس التي في الطابق العلوي، لأنه يدير شؤون القصر».

غير أن المشكلة في هذا النوع من الرؤية، أن الراوي هو خلف الشخصيات شكلا، يجهد في أن يقدم لنا رؤية موضوعية تستجيب لقصده في حكي قصة واقعية، في حين أنه فعلا فوقها يسيرها كيفما يشاء، محيطا بها يعرف عنها أكثر مما تعرفه عن نفسها، وبالتالي يكون كلي العلم أي شيء عن شخصيات «مرزوق» أو «سارة» أو «سيدة

بالراوي كلي العلم كلي الحضور في حين أن الأحداث في السرد الذاتي لا تقدم إلا عبر منظور الراوي الذي يعلم عنها.

ويمكن تكثيف أنماط الرؤية السردية في الرؤى الثلاث المعروفة (المنسوبة لجان بويون): الرؤية من خلف (الرؤية الخلفية) وهي رؤية الراوي العليم بكل شيء الذي يعرف مآثره الشخصيات، والرؤية من الخارج (الرؤية الخارجية) وهي رؤية الراوي المنشغل بالسلوك المادي للشخصية، ومظهرها الفيزيقي، ووسطها البيئي الخارجي.

وبقدر ما يكون هذا التقسيم للرؤى السردية تعميميا، فإن كلا منها قابل للتفرع إلى أنواع فرعية، كما يمكن للرؤى الثلاث أو لأنواعها الفرعية أن تتداخل في قصة واحدة مع أن هذا التدخل لا ينفي الحديث عن رؤية سردية مهيمنة.

ويثار هنا بصدد هذه الرؤى مسألة الضمير النحوي المطابق لها، إذ أن اختيار القاص للضمير النحوي هو الموقف السردية ذاته، واختياره لهذا الراوي ليس مجرد اختيار بين أشكال نحوية متعددة بل اختيار بين مواقف سردية، تعتبر الأشكال النحوية من نتائجها⁽⁹¹⁾. غير أن الضمير النحوي - كما سنرى - لا يطابق بالضرورة الرؤية السردية المرتبطة به تصنيفيا، إذ كثيرا ما نجد أن الرؤية السردية المصاحبة التي ترتبط نحويا بضمير المتكلم (الأنا) مقنعة باستخدام ضمير الغائب (هو).

3 - 3 في ضوء ذلك يمكن القول إن الرؤية السردية المهيمنة في قصص ثريا البقصي، هي الرؤية الخلفية، كما نجد في قصة «السدر»⁽⁹²⁾ مثلا، فالراوي هنا غائب عن الحكاية التي يرويها، إنه مبني للمجهول ويميزه ما يسمى بالسرد غير المتجانس مع المسرود - إذ ينفصل القاص عن شخصيته ويتوارى خلف العالم السردية، بغية الإيهام بموضوعية ما يحكيه وواقعيته ومحاكاته للواقع، فتبدو أحداث الحكاية وكأنها تتوالى من تلقاء ذاتها، في متواليات من

القبور»، «عينا سارة تلمعان كعيني هرة، إنه بريق التحدي، بريق انتصارها على هذا العجوز المتعجرف.. لقد هزمته..»

ويتميز السرد الموضوعي لدى البقصي عموماً بتواتر هذه التداخلات «المؤسلبية» سواء كانت مكتملة للسرد، أم من نوع الإضافة النفسية أو الوصفية، أم من نوع الوقفات المستقلة التي يمكن حذفها من دون أن يتأثر زمن الأحداث بالحذف، فلا تجعلنا هذه التدخلات نحس بأنها جزء من حياة الشخصيات الداخلية بل إنها جزء من الراوي الذي رغم أنه محايد شكلاً غير مشارك في القصر، فإنه لا يتورع عن الحضور بكامل سلطته، وهو مانراه على سبيل المثال لا الحصر في النماذج التالية:

– «وعندما بدأت تعجن مسحوق «الحنة» لتقاوم به خيوط الشيب الغازية لشعرها الفاحم، الحالك السواد، وكأنه ليل سقطت نجومه بعد أن انتحرت أقماره، لم يبق لها سوى...».

– «حملها.. لتنساب على الكف الأسفلتية المبسوطة تمارس طقوسها اليومية في نشر حمائم أفكارها المحلقة خلف صور خصة خلقها خيالها المحموم».

– «فذلك الكرش الضخم الذي يحمله رفيقها بوقار عجيب، كاد أن يخرجها من بوتقة الحلم، ولهذا قررت أن تكون سباحتها حتى شواطئ منكبية.. إلخ».

ومن هنا في الوقت الذي يستثير فيه السرد الموضوعي الوظيفة الإحالية للغة، من خلال الجمل المرجعية، فإن التدخل المؤسلب يقود إلى شح العنصر السرد في هذه الجمل وإرهاقها بالانتفاخات البلاغية غير السردية، التي تبدو في رمتها نوعاً من إضافات يمكن الاستغناء عنها تماماً.

3 – 4 أما الرؤية السردية الخارجية أو الرؤية من خارج، التي لا يعرف فيها الراوي إلا القليل مما تعرفه الشخصيات، فإن علينا أن نميز مفهومها الذي يربطه بالسلوك المادي

القصر» أو «زوجته»، سوى ما يرسله الراوي المحايد شكلاً العليم بكل شيئاً فعلاً، الذي يعلو فوق الحدث مهيمناً عليه بسلطته السردية، من دون أن يتيح لأية شخصية فرصة الحضور المستقل. ولعل هذا ما يفسر أن الراوي كـلي العلم يحضر في كل مكان، موضحاً ومفسراً، حيث يتواتر استخدامه للعلامات التالية: لأنه، على الرغم، خاصة ولهذا كانت، بل، لكنها، أنها.. إلخ. وهو ما يفسر حضوره المؤسلب، الذي يعكس صورة الراوي أكثر مما يعكس صورة الشخصية، ونعني بالحضور المؤسلب هنا أمراً يقترب من الحضور الإنشائي البلاغي الذي يستهدف الإقناع – التأثير والتزيين في آن واحد، عبر الاحتفال بالجمال البلاغي – البياني للجملة، من طراز: «فهو شعلة من النشاط والحيوية» «لكن الحفيد استطاع أن يحرك ذلك الحنان المتخثر في شرايينه»، «إنها الوحيدة التي تحتضن قهره وأحزانه، يبيثها شكواه عندما تغلفه سحابة من الكآبة الغامضة»، «ولهذا كانت تستقبل ببرود تحجر عواطفه بصمت

وتثير الرؤية المصاحبة مشكلة الضمير النحوي المطابق لها: إذ إنه نمطيا - الراوي المبني للمعلوم الذي يرسل خطابه بضمير المتكلم - أو بضمير المخاطب الذي يقترب من المونولوج الداخلي، غير أنه ليس كل ضمير متكلم يعني رؤية مصاحبة، إذ إن اختيار الراوي ليس اختيارا بين شكلين نحويين بل مابين شكلين سرديين، ويمثل الضمير النحوي نتاجا آليا لهما. فكما سيمكننا أن نجد رؤية خلفية - سلوكية مهيمنة في قصة «مناخ الأيام» لحمد الحمد مثلا مع أن ضميرها النحوي هو الراوي المتكلم المبني للمعلوم، فإنه سيمكننا أن نجد رؤية مصاحبة في قصص تتم عملية السرد فيها بالضمير النحوي المبني للمجهول (ضمير الغائب).

ففي أكثر قصص ليلي العثمان التي تتميز في القصة القصيرة الكويتية ب بروز صوتها «السنتيمتالي» لا نجد فارقا وظيفيا فعليا مابين الرؤية الخلفية (الرؤية من خلف) والرؤية المصاحبة (الرؤية مع)، وبكلام آخر فإن ضمير الغائب

للشخصية ومظهرها الفيزيقي ووسطها البيئي الخارجي، وبمعنى آخر لانعني بالرؤية السردية الخرجية هنا ونحن نناقش القصة القصيرة الكويتية شيئا من مفهوما الذي يرتبط بنشوء الرواية الجديدة (الشيئية) عن مفهوما المرتبط بالرواية الجديدة، بل نوعا سلوكيا نادرا مايكتسب صفة الهيمنة، في حين يتواتر رصد العناصر السلوكية للشخصية، حتى في القصص التي تتسم بهيمنة الرؤية الخلفية أو الرؤية المصاحبة، وهو الأمر الذي توقعنا عنده سابقا بصدد تحليل طبيعة ووظيفة الوصف الفيزيقي للشخصية والوصف البانورامي للمكان.

3 - 5 إن الرؤية السردية الثالثة: الرؤية المصاحبة أو المرافقة، هي قطاعا الرؤية الأكثر تواترا على مستوى أشكال التأثير في القصة القصيرة الكويتية، ومن هنا سنتوقف عندها بنوع من التفصيل بالنظر إلى طابعها المهيمن، الذي لا ينفي في الآن ذاته اختلاطها أو تجاوزها مع أنواع من الرؤية الخلفية أو من الرؤية الخارجية (السلوكية).

تضعنا الرؤية المصاحبة أمام قصة ذات «بؤرة» بلغة جينيت، إذ نحن أمام شخصية محورية يمكننا معرفتها داخليا، فالرؤية هنا هي رؤية هذه الشخصية، لاسيما عندما نرى الشخصيات الأخرى من خلالها، وهي بذلك ذات وجهة نظر مركزية أو تحكمية نرى من خلالها الشخصيات الأخرى وأفعالها وسلسلة الأحداث التي تقوم بها أو تحيطها، فالعالم السردى يقدم هنا من منظور ذاتي داخلي للشخصية من دون أن يكون له وجود موضوعي خارج وعي هذه الشخصية، إنه (السرد الذاتي) الذي تحدث عنه توماشفسكي مميزا إياه عن (السرد الموضوعي) وارتباط الرؤية المصاحبة بالمنظور الذاتي الداخلي وهو ما جعل الناقدة البلجيكية فرانسواز فان روسم كيون تسميتها - بالواقعية الفينومينولوجية الظاهرية»⁽⁹³⁾.

— «نظرت داخله، أسقطت وجهها نحوه. كبر الفنجان أمامها كبر صار مرآة مكبرة. ورأت في وجهها بداخله أكثر قبحاً فكرهته، شعرت بالغثيان المر. أحست وكأن بداخل معدتها آلاف الديدان تتلوى، تتشابك ثم تقفز فجأة إلى حلقها، وتندلق في الفنجان على وجهها، تبصق عليه، فتفوح رائحة عطنة، وتتكاثر فضلات كريهة فوقه حتى صار بلون القيح. قذفت بالفنجان، بالوجه الكريه الذي استقر فيه، وشعرت بجدران نفسها تتكسر، وأسوار قلبها تتهاوى ضدها، وبالعمّة تحيط بها من كل جانب، وأيد تمتد بحرابها نحوها وتضيق عليها.. تضيق حتى وجدت نفسها في مساحة صغيرة، ذبابة ليس أمامها إلا مرآة مكبرة يملها وجه مشوه تراه وحدها»⁽⁹⁵⁾.

يعني ذلك بوضوح أن الرؤية السردية هي هنا من نوع الرؤية المصاحبة، وأن شكلها النحوي خلفي (غائب)، وأن الضمير النحوي المبني للمجهول الذي يقرن بالوظيفة الإحالية المرجعية عادة، حسب المخطط الوظيفي الجاكوبسوني للغة، يؤدي هنا وظيفة انفعالية تعبيرية، مقترنة عادة بالضمير النحوي المبني للمعلوم (المتكلم). فلو أعدنا كتابة المقطع أعلاه بضمير المتكلم، مع الإبقاء على صيغته التركيبية، بشكل «نظرت داخله، أسقطت وجهي نحوه.. إلخ» لتأكدنا أننا أمام مقطع مبأر داخلياً رغم ضمير الغائب، ويسمح ذلك بالقول إن ضمير الغائب ينتمي هنا بلغة رولان بارت إلى الصيغة الشخصية أو الذاتية مع أنه في الأصل النحوي ينتمي إلى الصيغة اللاشخصية أو اللاذاتية⁽⁹⁶⁾. وإذا ما دققنا ببعض المقاطع المبارة داخلياً فإننا نجد فيها توالياً للصيغ الشخصية واللاشخصية مما يعني أن الرؤية السردية شديدة التعقيد. إننا نجد ذلك النوع من الرؤية السردية مهيمناً في قصص ليلي العثمان مثل «شيء غير الوجود»، «ثقب في الجدار» «عجوزات».. «لوحة وقصة» «كل الأيدي متشابكة» «تفاصيل الصورة الأخيرة وغيرها، بل

(الذي يوميء بأنه يميز الرؤية الخلفية عادة يأخذ وظيفة ضمير المتكلم الذي يوميء بأنه يميز الرؤية المصاحبة). ففي «أنه مايزال يحلم» تنهض الرؤية السردية المصاحبة ممثلة أسلوبياً ونحوياً باستخدام ضمير المتكلم، حيث الراوي هنا داخلي الحكيم وقد تماهى مع الشخصية نفسها، فلا نعرف عنه أكثر مما تعرفه هذه الشخصية عن نفسها: «انتشلت نفسي بهدوء شديد من مكاني، دببت صوبه وفي يدي وسادة صغيرة طرية أنوي أن أدسها تحت رقبته.. لمحت ابتساماً رائعة على شفتيه.. إنه الآن يحلم. وقد يكون الحلم جميلاً. لا يجب أن أحرمه من شيء جميل، عدت إلى مكاني أفكر في أحلامه الأخيرة التي يحدثني عنها»⁽⁹⁴⁾.

فهي لا تختلف في وظيفتها عمقياً عن الرؤية السردية الممثلة أسلوبياً باستخدام ضمير الغائب، والتي يبدو فيها الراوي خارج الحكيم. فنقرأ مثلاً في «ثقب في الجدار» ليلي العثمان نفسها:

عائشة، وكل ذلك يتم داخل المونولوج. كما نجد هذا الشكل الثالث من الرؤية المصاحبة في قصة «الكاب الأبيض» (97) لناصر الظفيري، حين يزواج الراوي مابين الرؤية الخلفية والرؤية المصاحبة ومابين الصيغة اللاشخصية والصيغة الشخصية، فتحضر الرؤية الخلفية وتليها الرؤية المصاحبة والحضور المصاحب هنا ميلودرامي.. شاعري.. مونولوجي وحميم.. حيث الراوي يقف تارة خلف الشخصية وتارة معها، وكأنه يتوخى إرسال سرد مونولوجي ذاتي غير مباشر، أي السرد الذي يتم من زاوية الراوي، أو ما يسميه الفرنسيون بالكلام غير المباشر الحر الذي يتم من خلال صوت الراوي.

وتكاد أغلب قصص طالب الرفاعي أيضا أن تكون مميزة بهيمنة هذا النوع المتداخل من رؤية خلفية ورؤية مصاحبة، حيث ان الرفاعي مولع حقا باستخدام ضمير المخاطب كشكل نحوي — سردي لهذا التداخل وهو مانجده في «الإنسان لايموت» «إجازة»،

يشير تواتر هذه الرؤية بشكلها النحويين على نحو لا يقطع الشك بأنها الرؤية السردية المهيمنة على قصصها.

إذا كنا قد ميزنا إلى الآن شكلين مهيمنين من أشكال الرؤية السردية المصاحبة، يختلفان نحويا وينتميان معا إلى الصيغة الشخصية الذاتية بلغة بارت أو إلى صيغة السرد الذاتي بلغة توماشفسكي ويتميزان بالتبثير الداخلي، فإن هناك شكلا نحويا ثالثا لهذه الرؤية يمكن وصفه بالرؤية المصاحبة المقنعة باستخدام ضمير المخاطب الذي يقترب من المونولوج الدرامي، ونجد ذلك منمذجا على نحو نقي في قصة «حالة حب مجنونة» ليلي العثمان وكأن المتكلم يتقنع هنا بالمخاطب، وكان الوظيفة الانفعالية التعبيرية المرتبطة بضمير المتكلم مقنعة هنا بالوظيفة الإفهامية المرتبطة بالمروي له أو بالمخاطب داخل العالم المحكي.

تضعنا ليلي العثمان في هذه القصة أمام نوع من «الديالوجية» أو «الحوارية» الداخلية. مع أننا في المحصلة أمام «مونولوج» سردي لا يحدد حدود القصة كجنس أدبي، أي لا يحدد عنصرها القصصي الذي لا تكون قصة من دونه، وبراعة ليلي العثمان تكمن في أن مونولوج الراوي - الشخصية هنا حوار، يسرد مستويات متعددة «ديالوجية» بل في استطاعتنا تمييز المادة المحكية السردية مما يؤكد الطابع القصصي السردي للمونولوج، واحتماله الجمل المرجعية الإحالية، وهو في هذه المستويات المتعددة، ينفث في عملية التلقي على إعادة إنتاج الدلالة، وعلى إمكانات التعدد الدلالي التي يشع بها النص، فمما لا شك فيه أن التبثير في هذه القصة داخلي، ينتمي إلى الصيغة الشخصية الذاتية، إلا أن ليلي العثمان تستثمر حقا أشكالا متعددة، تتحول من التبثير الداخلي الثابت الذي يبدو لنا في بعض المقاطع من خلال التركيز على وعي شخصية واحدة، إلى التبثير الداخلي المتنوع الذي ينتقل من تبثير السرد على الراوي إلى تبثيره على المروي له إلى تبثيره على شخصية

حين أن الأول مونولوج داخلي مباشر فإن الثاني مونولوج غير مباشر يعطي القارئ إحساسا بحضور المؤلف المستمر، أو بحضور درجة من درجات راو خارج السرد، الأمر الذي ينوع على الرؤية المصاحبة درجة من درجات الرؤية الخلفية، كما يعطيه إحساسا باستخدام الطرق الوصفية الشكلية في اختيار المواد المعالجة وإمكان تحقيق الانسياب والإحساس بالواقعية في تصوير حركات الشعور بالوقت نفسه⁽¹⁰¹⁾.

ما يعيننا هنا من هذا التمييز هو إعادة طرح المشكلات الأسلوبية للرؤية السردية المصاحبة من زاوية مفهوم الجنس، الأدبي وهو ما قصدناه بإشكالية التمييز بين المونولوج القصصي والمونولوج غير القصصي. ففي ظننا أن المونولوج من حيث أنه أحد أشكال الرؤية السردية المصاحبة، والأكثر تواترا لها يكتسب قصيته من وقوعه في السياق القصصي لا خارجه ويفترض ذلك الانتباه إلى ماقرره همفري من أن المونولوج في القصة لا يخلو من استخدام الطرق المعروفة بل والتقليدية للوصف والقص الخالص كما يعبر في مكان آخر.

يعني ذلك أن المونولوج لا يتناقض مع القصصية، بل يكتسب وظيفة السردية من وقوعه في السياق القصصي، ومن أمثلة المونولوج القصصي هذا المقطع من «نشاط تجسسي» لليلي العثمان:

— «ألقي نفسه على السرير القديم. مدد جسده. تمطى ليقلب بعض النشاط إلى الجسد المنهك بعد مشوار الحيرة الطويل.. صاحباهع يدخان السجائر الرديئة. رائحة الدخان تختلط برائحة الغرفة ورائحة العرق المتخمر في الأقدام التي لم تغسل، ورائحة البصل التي تفوح من الجانب الآخر.

تقلب، تذر من الرائحة، اشتكى، صمت، هب واقفا، ثم عاد إلى الفراش المتآكل، انتابه قلق عجيب.. الوجه الذي رآه اليوم في الشارع يزوره في هذه اللحظة.

«أحزان صغيرة»، «المقابلة»، «الرحلة»، «الموت مجانا»، «ليلة أخرى»، «تحت الشمس»، «مجبور»، ونجد ذلك أيضا في قصتي «الخبز ينبت في الحجر»⁽⁹⁸⁾. و«وجهك إعلان غير ضوئي»⁽⁹⁹⁾.

ويثير ذلك بالنسبة لنا من منظور الجنس الأدبي، إشكالية التمييز ما بين المونولوج القصصي والمونولوج غير القصصي. فقد سبق لـ: «دوجاري» (وهو أول من استخدم التقنية المونولوجية لتيار الوعي) أن واجه مشكلة المونولوج الداخلي الذي يستخدم ضمير الغائب وضمير المخاطب (وهو استخدام يناقض تعريفه للمونولوج) حيث قرر أن المونولوج الداخلي الذي يستخدم ضمير الغائب أو ضمير المخاطب إنما هو قناع مجرد للمونولوج الذي يستخدم ضمير المتكلم⁽¹⁰⁰⁾.

وفي ضوء اجتهادات همفري سيمكننا التمييز ما بين المونولوج الذي يستخدم ضمير المتكلم والمونولوج الذي يستخدم ضمير الغائب أو ضمير المخاطب؛ ففي

الماضية ويعبث بي غبارك.
فتتطاير أوراقي وملابسي
وأحلامي.. فأضحك.. جميل
أنت حين تغضب.. وهم لا
يفهمون أن لك عشقا خارقا
وأحلاما كبيرة وأبناء لم يغادروا
وجهك.. عرسهم عيدك.. سلام
عليك أيها المواطن»⁽¹⁰³⁾.
(ناصر الظفيري).

2 — «وأنت تضغطين على
أصابعي النحيلة، أحسست
بقلبك يتسرب إلى يدي. لا أعلم
أينا العاشق وأينا المجنون. لكن
الرائحة ظلت تقربني إليك؛
وتأخذني منك. في الصباح وأعين
مهملة تلقي علي نظراتها
الأخيرة.. وبوابة من الزجاج
خلفها قلب من حجر.. سلم
مطاوي يسلمني إلى جوف
الغربة ودهاليز المجهول.. وكنت
وحدي»⁽¹⁰⁴⁾. (ناصر الظفيري)
3 — «رأيت.. كرنفالا جميلا..

عندما ارتطمت الريح
بالأشجار لم أسمع حفيف؟
سمع أنغاماً وأغان!
في البداية.. عندما تكون هي
الملكة.. يكون الشعب
وعندما تصبح هي الملكة..
يصبح هو الشعب..
في نهاية البداية.. قررا أن

(كان مستندا إلى «الشبل» يسرق من وقت العمل لحظة
يرتاح فيها. ويمسي العرق المنصب من الجبين على الحاجبين.
مرت أمامه تقطع الشارع ساقاها البيضاءوان كقلب البصلة
التي أمامه الآن.. رائحتها العطرة فاحت عليه مع النسيم.
تابعهما. جسدها فارغ ممتلئ.. وشعرها أسود ينسدل حتى
منتصف الظهر.. صارت حلمه منذ اللحظة الأولى. ترك الشبل
وترك الحفرة.. واستراح تحت ظل الشجرة.. يالها من امرأة..
فجرت فيه كل ساكن، وهاهي تظلل حلمه، وهو هنا في هذه
الغرفة التنتة الرائحة.

أحد الزميلين يوقظه من أحلامه»⁽¹⁰²⁾.

يقدم هذا المقطع المونولوجي بطريقة «القص الخالص» من
جانب الراوي الذي يبدو - ظاهريا - خارج الحكى مما يطلق
فعالية الوظيفة الإحالية أو المرجعية، التي تتجلى أعلاه في
سيادة الجمل المرجعية، غير أنه يمتاز بأنه مبرأ داخليا رغم
إسناده إلى ضمير الغائب الإحالي المرجعي، إذ تعكس مادته
السردية محتوى وعي الشخصية؛ بشكل يمكننا من القول إن
حالة هذا الوعي هي التي تقدم هنا، إلا أنها تقدم بطريقة
قصصية، وأن هناك تفسيراً ظاهرياً لأحلام اليقظة في وعي
الشخصية. فبلغة المقطع نفسه تتم كل الجمل المرجعية في
لحظة حلم - تداعيات، تنتضد فيها الذرات وقت سقوطها على
الذهن بالترتيب الذي تسقط فيه إذا ما استعرنا تعبيراً
الفيرجينيا وولف. إن لحظة الحلم - التداعيات - موجات
الوعي تقدم هنا بطريقة قصصية أو بكلمة أدق بطريقة سردية
يتسم شكلها بالسرد الموضوعي ذي الوظيفة الإحالية المرجعية،
التي ينشحن فيها الوصف السلوكي بحمولات شعرية
«مكتفة» تنسجم مع منطق التداعي بلونيته الحلمية هنا.

ومن أمثلة المونولوجات غير القصصية التي تتواتر في
القصة القصيرة الكويتية، نتيجة عدم ضبط الرؤية السردية
المصاحبة بخصائص الجنس الأدبي للقصة القصيرة مايلى:

1 - «جميل أيها المواطن. احتاج أن أكل عيني من لياليك

يكونا الملكين.. وهي الشعب

أظن أن للملكة دستوراً خفياً
مكتوباً بالحب السري..

وقد رقصت الطبيعة..
وحلقت العصافير تدور وتبارك
وتغرد.. لا أدري كم كانت
الساعة في ذلك الصباح، ولكنني
سمعت المذياع⁽¹⁰⁵⁾. (علي
المسعودي)

4 — «لا تحزن يا بيتي
العتيق، لا تبك ولا تدمع مآقيك..
ما زال القلب يهوى ويعشق كل
ما فيك، والنفس تشتاق فتحوم
حولك وبصمت تناديك.

— جئتك اليوم والشوق
يتبعني.. الحنين يلفني.. القرار
يداخلني ويسكنني.

— فمَنْذَ رَأَتْ أَنْ أُعِيدَ لَكَ
إِشْرَاقُك.. أَحْبَابُك.. أَهْلِي وَنَاسِي..
كَيْفَ أَنْسَى مَنْ تَنَفَّسَتْ جِدرَانَهُ
مَعِيَ حَرَّ أَنْفَاسِي..»⁽¹⁰⁶⁾ (منى
الشافعي)

5 — «ما زالت كما هي امتداد
لهذا البحر الملهب الذي يقبع في
أطراف الدنيا يمارس فرض
سطوته وجبروته على الأحياء
المستعبدة.. يعصرها بين كفيه
ليستمد منها عبقوانه وكبرياءه..
ما زالت كما هي»⁽¹⁰⁷⁾. (جاسم
محمد الشمري)

وقد تكررت كلمة «ما زالت» كلاًزماً إيقاعية في النص
خمس مرات، كما تكررت كلمة «هكذا» أيضاً حوالي عشر
مرات.

لا بد من القول إزاء هذه النماذج، أنها من نوع «الإضافة»
التي تعتبر سمة بلاغية من سمات الخطاب السردية،
ويتلخص مفهوم الإضافة هنا، في أن الراوي يفصل الوقفة
النفسية أو التأملية أو الشعرية عن الحكاية، لاسيما عندما
يركز على النجوى الداخلية. غير أنه لا عبرة بـ «الإضافة» بحد
ذاتها بل بوظيفتها، أي بوظيفتها في نص سردي يدمج نفسه
باسم «قصة قصيرة». فعندما تغدو القصة كلها وبرمتها
إضافة كما عند منى الشافعي (مقطع رقم 4)، فإنها لا تكون
قصة بل نوعاً آخر مختلفاً تماماً. فإذا ما تذكرنا أن المخطط
الأساسي لعملية القص هو في رآو يقص حكاية — لمروي له —
فإن هذه المقاطع لا تقبل أي درجة من درجات هذا المخطط بل
تبدده تماماً لصالح تداعيات تنتمي إلى نوع من أنواع نثر
نجوى النفس العاطفي (السننيمتالي) الشعري الذي تميز به
لغة الشعر المنثور أو النثر الغنائي المبكر، ومن هنا تنتمي إلى
نوع من أنواع الجنس الشعري، إلى درجة أن التوزيع الخطي
لنص علي المسعودي (مقطع 3) يأخذ شكل التوزيع الخطي
الشعري نفسه للقصيدة الحديثة أو القصيدة الدلالية
(قصيدة النثر). وبكلام أوضح تفتقد مثل هذه المقاطع للبنية
القصصية في الآن ذاته الذي لا تدعي فيه الاقتراب من
«نصية» تتجاوز هذه الأجناس الأدبية أو تمزج ما بينها،
مادامت تقترب كثيراً من لغة الشعر المنثور وتقنيته، أي من
لغة أحد الأجناس الأدبية الصافية.

فمقابل الجمل المرجعية التي لا يخلو منها المونولوج
القصصي وهي الجمل التي تستدعي حدثاً أو وقائع تتم داخل
الزمن النفسي العمودي وترباطاته الخاصة وتوجاته
الشعورية، فإن التداعيات المونولوجية «السننيمتالية»
الخالصة تكتظ بالجمل غير المرجعية وتنفخ بـ «الكثافة»
البلاغية.

ويتجلى ذلك نسبيا في هيمنة المجاز البلاغي على التدايعات المونولوجية و«السنتيمنتالية» الصافية، مقابل هيمنة المجاز البنائي على التدايعات المونولوجية القصصية.

ولا يعود ذلك - كما يمكن للبعض أن يحتج - إلى حذف الزمن الحسي، إذ أن التدايعات المونولوجية القصصية تتخطى بدورها هذا الزمن إلى الزمن الداخلي النفسي، إلا أنها لا تبدد القصة، أو ما يمكن تسميته بعنصر «القصصية» بقدر ما يعود إلى ضعف الإحساس القصصي بالعالم وتراجعه إلى نوع من إحساس سنتيمنتالي غنائي ذي صيغة إنشائية بلاغية، ومن هنا خلوها من النبرة السردية.

ولا يمكن الادعاء هنا أن القاص في هذه التدايعات يقدم شحنات من وعي الشخصية في صورة تركيز عاطفي عال أو «كثيف» «مؤسلب» بل إنه يعوض افتقاده لـ «معادل موضوعي» خاص يوصل للقارئ عن طريق القصة العاطفية لشخصية ما بلغة همفري، وقد التقط همفري بهذا الصد سمة أساسية من سمات تناقض العمليات الذهنية للشخصية مع الأسلوب الغنائي في القصة من حيث أن العمليات الذهنية تتسم بقوى التركيز غير الثابتة، في حين يتجه الشعر عندما يقترب من الشعر الغنائي إلى التركيز على موضوع واحد، ومن حيث أن الذهن - الوعي - مضطرب منطقيا في حين أن الشعر يفترض قالبا محددًا من النظام المنطقي⁽¹⁰⁸⁾، أي ما يمكن تأويله بالنظام الإيقاعي الشكلي (من دون رهن هذا النظام بمقياس مسبق)، وهو الأمر الذي رأيناه بوضوح عند الشمري والشافعي والمسهودي بشكل خاص في استخدامهم لما يشبه اللازمة المتواترة من نوع «هكذا»، «مازالت»، «لا تحزن»، «لا تبك»، «لا تدمع» وتوارداتها.

لقد توقفنا عند أبرز المشكلات البنيوية والأسلوبية للقصة القصيرة الكويتية، من حيث هي متن يجاهر بانتسابه إلى جنس أدبي محدد هو القصة القصيرة ويسعى إلى التجنس، وناقشنا تلك المشكلات في إطار علاقتها بمشكلة الجنس الأدبي، من دون أن نفترض تعريفا نهائيا أو مغلقا للقصة

القصيرة، مادامت جنسا عصيا علي التعريف، وهو ما يعني أنها شكل دائم التكون والتطور. وفي ظننا فإن ضبط تحليل بنية القصة القصيرة الكويتية بمشكلات الجنس الأدبي، لا يعود إلى أن هذه القصة لا تزال في طور التكون وتطرح نوعا من الأسئلة الأولى وحسب، بل ويعود أيضا إلى رغبتنا بتبسيط الضوء على مشكلات تقنية مباشرة وضيقة من شأن امتلاك وعي نقدي بها، أن يطور من مستوى تجنس القصة القصيرة بجنسها الأدبي، وتجاوزها لمشكلات البنية والأسلوب الناتجة عن مستوى هذا التجنس وأوليته بالنسبة لحجم لا يستهان به من المتن القصصي الكويتي. وإذا كان ذلك قد حتم على البحث أن يقترب كثيرا من التحليل الشكلي لما رآه عناصر أساسية في بنية القصة من دون أن يدعي تحليل جميع العناصر، فإننا نعتقد أن بحثا آخر ينتقل في مناقشة القصة القصيرة من المستوى البنيوي إلى المستوى الدلالي يبقى ملحا ومطلوبا، فنحن نحتاج إلى دراسة تعني بسوسيولوجيا الشكل القصصي.

التجربة القصصية

السليمان الخفيفي

حول بعض مشكلات البنية والأسلوب

الشكل بعالم الإنسان الصغير المأزوم المهشم في قلب تغيرات الحياة الحديثة إلى لا حاجة للتأكيد بأنها حياة بورجوازية، وبفقدان الجماعات المغمرة للشخصية البطولية (الملحمية) في مجتمع نثري بورجوازي ينفي البطولة - الملحمية ويقصصها. فهل من الممكن القول إذن إن القصة القصيرة جنس أدبي مضاد للحادثة بمعناها العميق، العظيم والتراجيدي، الذي «يذهب كل ما هو صلب ويحوّله إلى أثر» ويفتك بكل ما هو قائم حتى بما ينجزه نفسه محولا إياه إلى متواليّة التحول الضارية إلى شيء متقدّم

يرى ريد أن القصة القصيرة تصلح دون الرواية لتصوير الخلل في المجتمعات النائية أو تحلل مجتمع في مواجهة الحادثة⁽¹⁾ فخلافا للرواية التي هي الجنس الأدبي المميز للإنسان الصغير المأزوم الذي ينتمي إلى جماعات الشعب المغمر وفق تعبير لأوكونور. إذ ليست القصة والرواية شكلين أدبيين مختلفين وحسب، بل هما أيضا شكلان أدبيان متناقضان⁽²⁾ على حد تشخيص إخنباوم. بل يذهب أوكونور إلى حد التسليم بأن الفرق بينهما ليس فرقا في القالب، مع أنه توجد فروق كثيرة بينهما من حيث القالب، بمقدار ما هو فرق أيديولوجي⁽³⁾. ولعل ذلك ما يفسر التقابل بين الرواية والقصة القصيرة وكأنها جنس مضاد للرواية أو نوع مقابل له - con- tre genre⁽⁴⁾، ويبدو أن الأطروحة «الباختينية» التي أعادت النظر بالمفهوم الهيغلي - اللوكاشي عن الرواية كجنس أدبي للبطل البرجوازي، ورأتها جنسا في طور التكون، انثبق من القاع السفلي للمجتمع أو من «دركه» وتستوي أكثر ماتستوي في معالجة سوسيولوجيا شكل القصة القصيرة. إذ يرتبط هذا

والحطام»⁽⁹⁾ لسليمان الشطي إلى حيه القديم المدمر مسقط رأسه الذي كان عامرا ذات يوم بالحركة والبشر، فأصبح حطاما بعد أن هدمه «بلدوزر» الحكومة وأجلى عائلاته إلى بيوت حديثة «مغلقة مفرقة»، «مستوردة»، فلا يرى أبوماضي من مسقط رأسه سوى بقايا وأشلاء، بجهد يائسا في إعادة ترميم أحد بيوته المهجورة. فليس اللقاء التدميري مابين «البلدوزر» أداة التحديث وتحويل كل شيء في الحي القديم إلى أشلاء وحطام، وبين «أبوماضي» وقد قبع وحيدا في آخر بيت من الحي القديم لم يدمر كليا، سوى رمز تراجيدي لقصف عملية التحديث للبيئة الشعبية التقليدية وتدميرها للإنسان نفسه، إذ يسرع «البلدوزر» بهدم البيت دون السؤال عن الإنسان ويكتشف مهندس الهدم صدفة «أبوماضي» داخل البيت. يبدو أبوماضي هنا من منظور البلدوزر مجنونا في حين يبدو البلدوزر في منظور أبوماضي وحشا هائلا «يبسط ذراعيه على ضحيته». لقد دمر مسقط الرأس.

ومحكوم عليه بالفوات والدثار؟ أليست الحادثة في عمقها هي ذلك الفعل المدمر الجليل الذي لا يستطيع المرء فيه أن يعد طبقا من «الأومليت» دون أن يكسر البيض؟ لقد كانت هذه العبارة المنسوبة لستالين هي عبارة موزيس المفضلة، موزيس الذي أعطت مشروعاته للحادثة طابع التعلق والكوكبية وتدمير البيئات التقليدية في القرن العشرين⁽⁵⁾.

تحتدم وطأة هذه الأسئلة في مجتمع خليجي تحول بشكل مفاجئ وسريع أو بشكل «زلزالي مدمر»⁽⁶⁾ من مجتمع الغوص «التقليدي» إلى مجتمع «النفط» الحديث الاستهلاكي، إن قصف هذا الزلزال دون شفقة العالم التقليدي لمجتمع الغوص والتجارة والحرف وحوله إلى ركام، واقتلع الجماعة من بيئتها ورمها في بيئة جديدة كليا إن لم تكن نقيضة. من هنا ليس مفارقة أن يبدو مجتمع الغوص الآن وكأنه ينتسب إلى متحف متخيل من ذكريات وحكايات ومصائر وخبرات نوستالجية تنتمي إلى مجتمع ما قبل النفط، وأن يأخذ التناقض مابين المجتمعين شكلا - ضمن أبعاد معقدة - لتناقض صراعي جيلي مابين «جيل الآباء والأجداد المتمسك بتقاليده الاجتماعية، وجيل الأبناء والأحفاد المتعلم، والمنفتح على البيئات الأكثر تطورا، الراض لكل ماهو قديم»⁽⁷⁾ فتواجهنا في قصة «صناديق» لسليمان الخليفي شخصية «جاسم» «التباب» القديم (الصبي الذي يعمل على ظهر السفينة) الذي عانى عصر انتهاء البحر، وزج في «عالم يتغير عليه كل لحظة» وتنهض فيه «التبدلات في كل شيء»، فلجأ إلى الاهتمام الطقسي بأشياء الماضي التي جمعها ورتبها في «صناديقه»⁽⁸⁾، مقيما لها طقوسا متكررة، ومبديا فقدان ثقته بجيل مجتمع النفط «جيل رخو لا يصلح لشيء»، «مافيهم خير»، «سأه لاه، متباه بلا مبرر» فلا يستطيع جاسم أن يصف مسقط الرأس أو الأمكنة التي دمرت إلا بتجاوز خريطة المدينة الحديثة»، لقد دمرت البيئة التقليدية تماما دون شفقة في حين يعود «أبو ماضي» «الهاجس

سليمان الشطي عن تاريخ القصة الكويتية. وكأن شكل القصة القصيرة هنا في بحثه عن التجنس الأدبي يجد مرجعه انطلاقاً من سوسيولوجيا الشكل في مجمل التغيرات الاجتماعية الناجمة عن تحول المجتمع الكويتي من مجتمع غوص إلى مجتمع نفط، وتقدم التعبير القصصي لإنتاج الشكل الأدبي لهذا التحول من موقع جماعات الشعب المغمور، ومن الطبيعي أن تثير مثل هذه الانطلاقة أسئلة من نوع الأسئلة الأولى التي يثيرها أي جنس أدبي في طور تكونه وتجنسه، وهي الأسئلة التي تثيرها أمامنا التجربة القصصية لسليمان الخليفي والتي سنقاربها انطلاقاً من مقرب بنائي للقصة القصيرة كجنس أدبي حيث سنركز بشكل مكثف نوعاً ما على عناصر الحدث والرواية السردية والحوار والوصف والشخصية في هذه التجربة، كي نتعرف على بنية القصة القصيرة الكويتية في طور تجنسها الأولى في الستينيات.

يبدو الحدث في بعض قصص الخليفي مثل «هي التي تجوب الشوارع»⁽¹⁰⁾ مشتتا متشعباً، حيث ينشغل الراوي كثيراً بتشعبات الحدث وتفرعاته بشكل مسهب، مما يشير إلى القصة وكأنها مجموعة من الأحداث الجزئية المشتتة أو المسارات المتعددة. وبكلام آخر فإن الحدث هنا لا يتكاثر في محرق بل يمتد في فلولات، وهو ما يجعل اقتصاد القصة رخواً مليئاً بالزوائد والاستطرادات ومفتقداً للتكثيف والتركيز. من هنا فإن أضعف أنواع التحفيز في اقتصاد هذه القصة مثلاً هو نوع التحفيز التأليفي الذي يتلخص مبدؤه في أن كل حافز في القصة القصيرة يجب أن يكون وظيفياً، فهناك حقاً في هذه القصة القصيرة عشرات المسامير المعلقة على الحيطان التي لا يشنق البطل نفسه بها. ومن هنا تبعاً لتشريح البنية التحفيزية التأليفية، فإنه يمكننا أن نشخص مثلاً وبوضوح في قصة «ألوان الطيف»⁽¹¹⁾ استقلالاً كاملاً لحكاية العجوز

وفي القصتين يبدو «جاسم» وأبوماضي أبعد مايكونان عن الشخصية البطولية وأقرب مايكونان إلى الشخصية البطولية المقلوبة، التي لا تجد نفسها في الذروة بل في الكارثة والحضيض. ونقرأ في قصص الخليفي بعض ملامح مسقط الرأس المدمر، الأحياء القديمة بمسالكها وشوارعها الصغيرة، التي استبدلتها عملية التحديث «بالفيالات» و«الأتوسترادات» إخلاء الحارات المرقابية وبناء النقرة، ودخول السيارات إليها، فقد عاش الخليفي — وهو الذي ينتمي إلى جيل الستينيات — مرحلة التحول «الزلزالية» تلك من مجتمع الغوص إلى مجتمع النفط.

وما يهمنا هنا أنه داخل هذه المرحلة التي لعلها بدأت في الستينيات، فقد بدأت القصة القصيرة في الكويت تأسيسها الفعلي كجنس أدبي في طور التكون، ولا يواصل النقايد البسيطة للنثر القصصي الكويتي منذ الأربعينيات بقدر ما يخطاها ويقطع معها وفق ما يمكن أن نفهمه من ملاحظات

وإن دل ذلك على شيء فإنه يدل على اختيار أولي لبعض إمكانات القصص الحوارية أو القصص متعدد الأصوات بلغة باختين، في تجاوز وجهات النظر المختلفة الذي يعني تحرر الرؤية السردية من ثبات المنظور أو الرؤية. غير أن هذا الاقتراب المبكر في النثر القصصي الكويتي من الممكنات «البوليفونية» للقصص، لا ينفي أن السمة العامة لعلاقة الراوي بما يرويها في أغلب قصص الخليفي هي سمة الراوي المقتحم، الذي لا يتورع عن اقتحام السرد وذلك بالتعليق أو التفسير أو مخاطبة القارئ مباشرة. وتشكل الاستطرادات بأنواعها الثلاثة آفة الذكر أبرز سمات هذا الاقتحام؛ فمن أشكال هذه الاستطرادات: «يندهش الشاب والإنسان معرض للدهشة»⁽¹⁷⁾، «لا تعلمين»، وهذا الظرف الشرطي الخاص، يضيف إلى معنى الأمر فيها معنى آخر هو التوسل⁽¹⁸⁾ «إن الجريح حتى الموت يملك مطلق الحرية ما أن يستجمع قواه أن يخطو خطوة واحدة إلى الأمام، ولما كان موقفهم متصلبا ومفروضا بهذه الكثافة، تراجع

القيمة المتسولة التي تقدر الحكومة إرثها لدى حصره بثروة طائلة من العملة القديمة عن المقطع الحوارية المسهب، إذ يمكن حذف هذا المقطع كليا كمقطع زائد دون أن يتأثر مستوى التحفيز التأليفي لحكاية العجوز. وبذلك تفتقد بعض قصص الخليفي مثل «تزوجت»⁽¹²⁾ و«عصرية خميس»⁽¹³⁾ و«هدامة»⁽¹⁴⁾ إلى «النهاية، حيث ينتابنا إحساس واضح بأن القصة لم تكتمل بعد. فليست النهاية في القصة القصيرة مجرد خاتمة، إنها محور القصة وبؤرتها، التي على القصة القصيرة أن تحشد كل ثقلها باتجاهها وتنصب عليها كالقنبلة تلقي من طائرة ويكون هدفها الأساسي هو الإسراع بإصابة الهدف بكل طاقتها الانفجارية حسب تعبير إخنباوم. إذ تلعب النهاية في القصة القصيرة دور بديل الذروة، فتتضافر كل وظائف العناصر القصصية وتتكيف فيها منتجة ما اصطلاح عليه إدغار ألن بو بوحدة الأثر أو الانطباع من حيث إنه أحد أهم خصائص القصة القصيرة. ومن الطبيعي أن تكون وحدة الأثر مشتتة أو مفترقة في قصص فقيرة بتحفيزها التأليفي أو ضعيفة به، مثل بعض قصص الخليفي المحددة أعلاه وهو ما يثير إشكالية علاقة الراوي بالسرد. وقبل أن نتوقف عند هذه العلاقة يحسن بنا أن نشير إلى أن الخليفي يختبر بشكل مبكر ولربما بشكل عفوي إمكانات أولية لتنوع الرؤى السردية في القصة الواحدة، كما في «زواج»⁽¹⁵⁾ و«صناديق»⁽¹⁶⁾ مثلا، حيث تتواتر حركة الرؤى من الراوي الخليفي إلى الراوي المصاحب أو المرافق، وبالتالي تتحرك الشخصية من مروي عنها بواسطة الراوي القابع خلفها إلى راوية، ومن هنا يقدم الراوي الشخصية كراي ومن يدري عنها، فتنتقل القصة من القص بضمير الغائب إلى القص بضمير المتكلم، وتتناوب هذه الانتقالية الفجائية على مدار الشريط السردية، حيث يترك الراوي الفرصة للشخصية كي تروي نفسها.

بقامته الفارعة»⁽¹⁹⁾ وهذا مهم جدا أنه بعد حرب حزيران وعندما تحطم قشر البيضة وسال الواقع العربي بسماواته على الحضيض، اعتبر أن المسألة أخلاقية بحتة⁽²⁰⁾ «وبالتالي فأنت تشعر بلذة كوميدية وقورة لذلك»⁽²¹⁾ قيمة الظروف كبيرة جدا.. وقد تكون بلا حدود.. واللاشيء أو الشيء الصغير جدا يصبح ذا أهمية حينما تبرزه بعض الظروف. معرفة بسيطة ومعلومات لا يستطيع الكثيرون انتقادها لضحالتهم الفكرية.. وحاجة ملحة.. كل هذه الأسباب تجعل من أي إنسان مهما»⁽²²⁾ صاحبنا الآن وسط الإمكانية.. وأمامه المحاولة الأخيرة للمس الجمال.. أقصد الغاية التي من أجلها حضر المال.. أن تكون مخطئا فهذه مشكلة، أما أن تكون أكبر المخطئين فهذه قضية.. أن تصيب فهذا النصر.. ولكن حينما تكون أحسن من يصيب فهذا استثناء فظيع⁽²⁴⁾ لقد انفجر حب أحمد لها بنفس الزمن لجميع الأسباب وعلى جميع المستويات ومن الناس من يتمثل إنسانا معينا.. ثم يلتقي

بهذا الإنسان فيكتشفه للوهلة الأولى وبجميع أبعاده⁽²⁵⁾.

وليس بإمكاننا إحصاء جميع أشكال ومظاهر اقتحام الراوي للسرد وانكشافه مباشرة عن محرك الدمى القابع خلف السرد بخيوطه وتصميماته وحركاته، إذ تكاد هذه المظاهر انطلاقا من جرد أولي لا تحصى، وهو ما يشرح البنية السردية، ويشير إلى ترهلها بالزوائد المشتتة التي لا تحتلها بنية القصة القصيرة، إذ إن «قصر العمل القصصي لا يسمح بأي حال من الأحوال بالتراخي أو الاستطراد أو تعدد المسارات ويتطلب قدرا كبيرا من التكثيف والتركيز واستئصال أو تعدد المسارات ويتطلب قدرا كبيرا من التكثيف والتركيز واستئصال أية زوائد مشتتة ولا يسمح بجملته زائدة أو عبارة مكررة أو حتى إيضاح مقبول، ناهيك عن الايضاحات الموجعة أو الزاعقة»⁽²⁶⁾ فمن الواضح في الاستطرادات أعلاه هيمنة الوحدات اللاسردية التي تحل بنية القصة وتشتتها. بل يمكن الذهاب إلى حد القول إن الحوار في بعض قصص الخلفي ليس سوى تنويع على صوت الراوي المقتحم ورؤيته و«أسلبته»، وهو ما يدعونا للتوقف عند طبيعة الحوار ووظيفته ولغته في هذه القصص.

* الحوار:

تشكل «الحوارية» في قصة «الأسئلة المغلقة»⁽²⁷⁾ كتبت في 1964 أي في بداية الانطلاقة الفعلية للنثر القصصي الكويتي أكثر من نصف الشريط اللغوي، حيث تدور مابين أربع شخصيات هي الأخ والأخ الأكبر والأخت والأم، اللذين يقطنون في بيت صغير فقير ويعانون من وحدة الفوارق الطبقيّة في المجتمع، ومن الأسئلة التي تثيرها. «والأسئلة المغلقة» هي أقرب ما تكون إلى «الصورة القصصية» منها إلى القصة، إنها ذات بناء لوحي، تفتقد إلى الذروة سواء نظرنا إليها في ضوء الشكل الموباسني التقليدي الهرمي (تمهيد، عقدة، نهاية)، أو في ضوء التصور الإيخنباومي الذي يرى

اللغة «المونولوجية» بصوتها الواحد، لا داخل اللغة «البوليفونية» بأصواتها المتعددة. فإذا كانت اللغة «المونولوجية» لغة الشخصية وهي تغوص في ذاتها استذكارا أو مناجاة أو تخيلا أو تداعيا، تعبر بكلام لا يسمع ولا يقال من حيث إنها في طبيعتها «المونولوجية» لا تفترض سامعا، فاللغة «الحوارية لغة تماسية» أو «تواصلية» تفترض من يسمعها وتتطلبه، فالمتكلم في كل عملية تلفظ حوارية، يتبنى موقفا داخل اللغة على شكل «أنا» مخاطبا «أنت» إن احتفاء الخلفي بالزمن النفسي العمودي وكشف مويجات الوعي تميزا لها عن التيار الذي ينسجم على الأغلب مع الرواية، يدفعه للولع باللغة المونولوجية، بهدف الإشعاع بالإيماءات الرمزية، وتصيير الحوار الذي يقع داخل اللغة «التماسية» أو «التواصلية» حوارا مونولوجيا إلى درجة أنه يقدم في «اليسرة»⁽²⁹⁾ (وهي ليست قصة بل تجاوبات وجدانية مونولوجية) حوارا «مونولوجيا» خالصا وصرفا تغيب فيه العلاقة التماسية أو

النهاية بديلا للعقدة أو الذروة وهي في ضوء المنظورين - في النهاية - صورة لوحية تفتقد إلى الحدث القصصي ولا تبقى منه سوى جزئيات أو منمنمات صغيرة أو ملامح. ويرجع توقفنا عندها إلى أهمية الزمن الذي كتبت فيه زمن النصف الأول من الستينيات حيث الانطلاقة التأسيسية الفعلية للقصة القصيرة الكويتية⁽²⁸⁾.

وتبعاً لاحتلال الحوار مساهمة نصية تزيد على نصف الشريط اللغوي، يمكن القول إن بنية هذه القصة محكومة بالحوار ومستنفذة فيه، فهي قصة حوارية يؤسس فيها الحوار السرد ويتراجع السرد إلى مرتبة ثانوية متممة، من حيث إن السرد يرتبط - بالمعنى الضيق للكلمة - بأحداث ووقائع أي بالمظهر الزمني والدرامي للقصة. فالحوار هنا مبدد الوظيفة بسبب طبيعته الإنشائية المؤسلة، فيبدو القاص - الراوي وكأنه يكلم شخصياته لغة واحدة مؤسلة يحضر فيها اقتحام الراوي، وتنفذ المبدأ الأساسي للحوارية وهو مبدأ تعدد الأصوات. من هنا تتواتر الجمل الحوارية بشكل إنشائي مؤسلب من طراز: «وهل تكفيانا نيراننا فيدلع عليها غاز أسلته، لكم أمقتك أيتها الشمس العجوز.. لقد عفى عليك الزمن فما عدت تنشرين ضياءك في كل مكان.. ألا تريئها يا أماه. لقد هنت خيوط نورها» «لا تنزل الأمطار قبل أن تلقح السحاب بعضها.. إني أخالها كطائر ضعيف طار في اتجاه الريح» فتخيلنا هذه اللغة أسلوبيا إلى نوع من الزعيق الإنشائي البلاغي سبق للشعر المنثور أن استنفذ طاقته وأوصلها إلى نهايتها. وتبدو هنا في الواقع إحدى أهم العثرات الأسلوبية للقصة القصيرة الكويتية وهي في طور تجنسها الأولي إذا ما تذكرنا أن الخلفي قد كتب هذه القصة ونشرها في النصف الأول من الستينيات. فالخلفي بشكل عام لا يكثر بطبيعة الحوار ووظيفته ولغته، إذ إنه غالبا ما يكون محكوما بتصور مؤسلب له يراه داخل لغة قريبة أو مجاورة

الجانب المونولوجي المتمم للحوار ومابين الجانب التماسي، حيث يبدأ الجانب التماسي ثم يتلووه مباشرة الجانب المونولوجي.

ولا يعني ذلك أن «الحوار» في قصص الخلفي يفتقد إطلاقا للعلاقة «التماسية» بل نجد مثل هذه العلاقة في مقاطعه الحوارية كما في «ألوان الطيف»⁽³¹⁾ مثلا، فالحوار في هذه القصة يشكل مايعادل نصف شريطها اللغوي، ويأخذ شكل اتصال شفاهي مابين صديقين عن شقيق أحدهما، حيث نكون معلوماتنا عن هذا الشقيق موضوع «التماس» الحواري من خلال الحوار، إلا أن الإطناب والإطالة في حكم المعلومات السردية قد جعل الحوار يكتسب طبيعة أقرب إلي السرد منه إلي الحوار، ويفقد بالتالي أهم وظيفة للحوار الشفاهي التماسي، ويعني ذلك أن الحوار في هذه القصة حتي وأن احترم خاصة العلاقة «التماسية» فإنه يضع عمليا في نوع من أنواع السرد يأخذ شكلا حواريا (تستغرق الجملة الحوارية الواحدة سبعة أسطر). ولعل ذلك نايفسر ضياع وظيفته في البنية العامة لهذه القصة. فما وظيفته؟ إنه مستقل تماما عن حكاية «العجوز» التي تليه، إلى الدرجة التي يمكننا فعلا أن نحذفه تماما.

وفي حين تبدو الأشكال المؤسلبة والمونولوجية الحشوية لـ «الحوار» في قصص الخلفي مبددة الوظيفة، كنتاج لعدم تملك طبيعة الحوار القصصي ووعي وظائفه، فإن الخلفي يبدو متميزا في ما يمكن تسميته بالحوار المروي، ونعني به الحوار المندغم في مجرى السرد والذي ينقله الراوي إما مباشرة أو عبر وضعه بين «مزدوجتين» فنحن هنا لا نرى الحوار مشهديا عبر شخصيات تتحرك وتتكلم أمامنا وكأنها على المسرح كما هو الأمر في المشهد، بل مرويا عبر الراوي، حيث يظهر الراوي ألسنيا (وهو هنا حضور اضطراري من خلال حضور مصاحبات الخطاب para disiows من نوع

التواصلية، بشكل شبه كلي عن الشخصيات ويقترّب من اللغة الشعرية للقصيدة الدلالية أو قصيدة النثر مع أنه ينضدها خطيا على غرار القصيدة الإيقاعية، وربما يستطيع الخلفي أن يقول إنه أراد بهذا الحوار أن يعبر عن أصداء الشقيقين لاختهما أمانة ورميها في البحر، إلا أنه لا يقدم داخل الحوار الـ الذي يعين أسماء شخصياته علاقة لها شكل «التماس» أو «التواصل» أو «الاتصال» مثلا في الوقت الذي ينفصم فيه هذا الشكل (أي شكل الحوار) كليا عن مضمونه «المونولوجي» ولا يبقى من مضمونه «التماسي» سوى إشارات محدودة وجزئية. بل غالبا ما تلعب التداعيات المونولوجية عند الخلفي، حين تأتي المقاطع الحوارية دورا متمما للحوار، يهدف إلى كشف المضمون النفسي لدى الشخصية، وهو مانجده نمذجا على نحو نمطي في «الداخل والخارج»⁽³⁰⁾ فما تنطق الشخصية وتلفظ حتى تتداعى نفسيا، وهنا فإننا نستطيع بيسر أن نميز مابين

(ثم التفت، تمثل صمت.. إلخ) فنقرأ في قصة «هي التي تجوب الشوارع» (32):

(دهشت أمينة.. لم تنظر إلي بهذه الطريقة؟ وسألت نفسها إن كان قد كبر بين ليلة وضحاها. قال له: تأكد من تكون، وجهها حجمها أو ملابسها، وضعت رأسه بين كفيها في حنان.. لم تقل.. هل أعجبك؟ فهز رأسه في يدها بالإيجاب. ثم قبلته. نحن بشر - ردد ذلك والده لنفسه - وقد نصنع غلطة بيد أنها العبارة الوحيدة التي رسخت في ذهن الطفل، ولعله كررها في محاولة لفهمها).

فالحوار هنا يندغم في السرد ويتممه، وينتقل إلينا عبر توسط الراوي الذي يستخدم مصاحبات الخطاب التالية: (دهشت، سألت نفسه، وضعت، هز، قبلته، ردد...) حيث ينتج اندغام الحوار في مجرى السرد نوعاً من بنية سردية حوارية، تتداخل فيها الحركة (الزمن) بالوقفات، بالتوتر النفسي، في باطن الشخصية، وهو ما يفسر أن ذلك يتيح للراوي في الوقفات أن يستبطن اللحظات النفسية والاسترجاعية الصامتة للشخصية، ويخرجها إلى دائرة التلفظ بواسطة الراوي. وبقدر ما يضيف ذلك نوعاً من التنوع الصيغي على الصيغة السردية فإنه يكسر رتابة السرد وخطيته عبر الاسترجاعات من خلال الوقفات النفسية أو الاسترجاعات أو الاستباقات.

أما الشكل الآخر للحوار في قصص الخليفي فهو شكل الحوار المرسل الذي لا يظهر فيه الراوي عبر أي مظهر من مظاهر مصاحبات الخطاب، حيث تقتصر معنيات هذا الشكل على الإشارة «التيبوغرافية» الخطية:

- ألم تره في نفس السيارة؟

- نعم..

- ألم تكن معه؟

- معه امرأة..

- أين؟

— اتجهوا إلى سكة عمي

راشد..

— بعد ذلك خرجت منها

أمينة.

— أربع حريم من بينهن

أمينة (33)

ففي هذا الحوار المرسل تنهض الوظيفة «التماسية» للغة في الحوار، وتكون اللغة الحوارية وسطاً ما بين اللغة الشفاهية واللغة العالمة، أو ما بين لغة الكلام ولغة الكتابة، أي ما يقرب من اللغة «الجارية» وتبدو البوليفونية هنا من كون الحوار محكوم بثنائية الضابط والمضبوط، السائل والمسؤول، المستجوب والمجيب، المحقق والخبر، وهو ما ينسجم مع الطبيعة المركزة الاستجوابية والسلطوية للأسئلة، واشتمال إجابة المضبوط على استنتاج الضابط أو ما يرغبه كما في:

— بعد ذلك خرجت منها

أمينة.

— أربع حريم من بينهن

أمينة.

وفي الحوار المرسل يتوقف

الزمن بفعل توقف السرد، فحيث

يضطلع بوظيفة درامية، وضمنا بوظيفة إخبارية متممة للسرد، حيث نجد ظلا طفيفا لكن ملاحظا للحوار المروي من خلال تدخل الراوي بمصاحبات الخطاب (وأخرج، فلم تكن أي..) وهذه المصاحبات هنا وظيفية، إذ تضيف عنصر الوحدة الادماجية علي المكونات الحوارية السردية للخطاب.

أما الأقل تواترا في بنية الحوار في قصص الخلفي فهو مايمكن تسميته بالحوار الشفاهي، الحوار الذي يستخدم الأشكال والصيغ الكلامية مقابل الأشكال والصيغ المكتوبة، وربما يعود ضعف الحوار الشفاهي وقلة تواتره إلى تصور فصيح «عالم» أو كتابي للقصة القصيرة، مع أنها الجنس الأدبي للجماعات المعمورة والبسيطة التي يشكل المستوى الشفاهي أهم مستويات لغتها وأبرزها. ومن قبيل هذا الحوار الشفاهي الذي يضطلع بوظائف إضافية في قصة «ياكلون على سفرة ساخنة»، هي علي وجه التحديد وظائف إيصال القصة إلى الذروة — الخاتمة تحصيل وحدة الانطباع على التفسير والتأويل مايلى:

— سئم السيد محسن كل شيء.. فأدرك الأم شيء من الخوف، لكنها توجهت للطفلة باعثناء أكثر..
— علميني عيوني..
— ارتاحت الطفلة إلى أمها وقالت:
أمس شفت أبوي مع الهندية، مثل يوم أشوفك مع سايقنا⁽³⁵⁾.

* الوصف:

من المعروف أن «البويطيقيا» الحديثة ترى أن عناصر القص هي: المشهد، السرد، الوصف، وإذا كان العنصران الأولان مستمدين من نظرية «المحاكاة» الأرسطية، فإن «البويطيقيا» الحديثة قد أضافت عنصر الوصف، وتثير هيمنة المقدمات والوقفات الوصفية المسهبة في قصص الخلفي، إشكالية العلاقة ما بين السرد والوصف، فإذا كان من الممكن أن نجد

ينعدم الزمن، مما يضيف عليه طابع الوقفة التي تكون وظيفتها هنا إخبارية، مع أنها تعكس مواقع الشخصيات المتحاوره وترايبيتها. ويمكن للحوار المرسل في قصص الخلفي أن يضطلع أحيانا بوظائف درامية تعكس التناقض ما بين الشخصيات كما في هذا المقطع:
— كنت أتوقع أن تتحدث إليّ.

— من أنت؟

— أنا ابن فلان، وأعمل...

— ما الذي تريده بالضبط؟

— إنني أعول أسرة واكتسب

الرزق في كل الأماكن و..

— ماعدا هذه.. وأخرج

أبووليد السكين من غمدها..

— ستكون هذه الحكم بيننا،

إن عدت إلى هذا.

— إلى ماذا؟

— فلم تكن أي رغبة في

مواصلة الحوار⁽³⁴⁾.

وبغض النظر عن وضوح تدخل القاص في إجابة: أنا ابن فلان، وأعمل.. «بدلا من تعيين شخصية ابن فلان. كما في المنطق الداخلي المفترض للتماس أو التواصل، فإن هذا الحوار

لديه وصفا خالصا من أي عنصر سردي فإنه من الصعب أن نلاحظ لديه سردا من دون عنصر وصفي، ويعود ذلك أساسا إلى أنه من الصعب أن نسرد دون أن نصف، لكن من الممكن أن نصف دون أن نسرد، ذلك أنه يمكن للأشياء أن توجد دون حركة إلا أنه لا يمكن للحركة أن توجد دون أشياء⁽³⁶⁾.

فإذا كان السرد يتعلق بالأحداث والوقائع فإن الوصف يتعلق بالأشياء والشخصيات، فيظهر عبر السرد المستوي الزمني في حين يظهر عبر الوصف مستوى الفضاء أو المكان بأشياءه وشخصياته، إذ يتم السرد في ميدان الحركة في حين يتم الوصف في ميدان الوقفة. من هنا الحديث عن الوقفات الوصفية التي يتوقف فيها الزمن أو يكاد.

تبعا لوظائف الوصف يمكن ملاحظة أن الخلفي يحتفل في مقدماته الوصفية كثيرا بالوظيفة الجمالية للوصف الإبهاري والتزييني والإنشائي المؤسلب، الذي يمكن حذفه دون أن يتأثر مجري السرد أو دلالاته بذلك، كما في المقدمات الوصفية لـ «يبقى المنحنيان»⁽³⁷⁾ و«في الداخل والخارج»⁽³⁸⁾ و«هدامة»⁽³⁹⁾ على سبيل المثال لا الحصر، إذ إن الوظيفة المحددة للوصف هنا هي الوظيفة الجمالية، حيث يمكن تبعا لذلك حذف المقدمات الوصفية تماما من دون أن تتأثر دلالة السرد بذلك، ومن قبيل هذا الاحتفال الوصفي الإبهاري المؤسلب والإنشائي الذي يستعيد أحيانا أسلوب النثر العاطفي أو الوجداني بزخارفه البلاغية:

— ما أجمل اليوم.. هواؤه كذكري مسافر.. شمس دافئة.. الضجيج في الخارج كأنه يصدر عن مذياع، إذ تذاع إحدى السيمفونيات.. الصمت في الداخل كأنه الحوار بين عيتين منذ يبدأ اللقاء بينهما⁽⁴⁰⁾.

— لدى قدوم الليل وتبدي السماء بلون فص الخواتم القديمة، يخيل للإنسان رؤية الأبنية وبقية الأشياء كما لو أنها رسمت على المشهد الأزرق، فكأن السدرة ومجموعة الأثل

أو جدائل النخيل القاتمة الاخضرار، تنزع لعناق الريح في ارتجاف كي لا تغيب في حفاف المشهد⁽⁴¹⁾

— يترك الربيع في بداية الخمسينيات — حين لم تكن الشوارع قد بنيت بعد — مسالك النقرة شبيهة بسبائك الذهب بعد أن يجف المطر، وهي التي لا تتلوى بين البيوت القليلة والمتناثرة برهة حتى تنطلق في مساحات شاسعة وترتمي تحت آفاق بعيدة⁽⁴²⁾.

— ضجت السدرة الوحيدة بصراخ الزرازير المختلفة إلى سطوح المنازل، والأرض لما تهضم بعد مياه ليلة الأمس، وإلي أن تشرعت الأبواب على الطريق، انتعش الضحى في الشمس⁽⁴³⁾.

— لا تلبث أن يعثرها اضطراب كالصدأ الذي يحدث في لون النحاس.. تتراكم السحب غداثر رمادية داكنة.. تتمغط في نواحيها زرقة كالحة.. حتى إذا فاضت عن حافة المدى، تنزل الماء صبيبا على ظهر البيوت يفسسها فتلفظ الذي ببطنها على وحل الطريق أو يقل في البحر

ملحه (44).

— كان أيلول على وشك الخروج من الأبواب، حين تضرجت أوراق الرمانة بألوان نارية.. وكأن الشجرة رهبت لحظات التعري في حضرة الشتاء، لكنها انطوت على سر في ركنها القصي (45).

فمن السهل في هذه المقاطع تمييز الزخارف البليانية البلاغية التي تصبغ اللغة الوصفية بالأسلبة من طراز التشبيهات والاستعارات المتواترة، إذ لا تأتي هذه الزخارف كتزيين للمعنى الموصوف وحسب، بل وتأتي أساسا في سياق جمالي يكاد يكون خالصا. وبمعنى آخر فإن اللغة الوصفية هنا محكومة بتزيين الكلمة أي مايقع في إطار المجاز البلاغي بمعناه التقليدي لا بالمجاز البنائي الذي هو لغة القص بأقسامه الوصفية والسردية والمشهدية. غير أن هذا لا ينفي أن الوقفات الوصفية المطولة في قصص الخلفي لا تتعدى في أماكن أخرى حدود الوظيفة الجمالية غير الوظيفية، إذ تفيد هذه الوقفات في تقديم عناصر من الفضاء أو المكان أو

في التقديم البانورامي - اللوحي للمكان بأشياءه وشخصياته. وينتمي هذا التقليد الوصفي إلى أساليب القصص التقليدية، حيث يحرص الخلفي على وصف المكان الهندسي والاستغراق في تفاصيله وتوليد أثر بواقعيته، كما في هذا الوصف البانورامي للمكان:

— تشكل السبعة أو الثمانية بيوت القوام الأساسي لهذه الحارة.. يسكن البيت القصي الذي يقع على شمال الشارع الرئيسي منها رجل قميء يدفن وجهه في لحية عظيمة شهباء، نادر اللقاء بجيرانه ومع ذلك يعد من رؤوس الحارة والمتحدث اللجوج في ندوة ليلة الأسس.. يواليه في نفس الجانب بيت آخر لشخصية ظريفة نصف متحضرة.. في بيته نساء وغنم وله تيس مشهور منه نسلت معظم أغنام الحارة، وفي المقابل يسكن أحد الموسرين الطيبين، يلتقي الرجال في ديوانه والآخرين من الحارات المجاورة التي تطلق على أهل هذه الحارة لقب «أهل الجوز» لكون معظم بيوتها تحتوي على اثنتين من الفتيات البالغات، إن لم يكن على أخريين صغيرتين أيضا (46).

— .. كان بيتنا يقع على سكة. تنتهي بشعبتين.. وكانت كلتا الشعبتين تؤديان إلى «المطوع» إلا أن ذات المدى الأقصر، تمر أمام باب إحدى العجائز التي لا تفارقه. وكانت قذرة، مهملة الثياب، فلم تكن نجرؤ على المرور من تلك السكة ما لم يصاحبنا أحد الكبار.. كانت تلك البقعة من الطريق، تحتوي على لوحة منفرة ومرعبة وساكنة لا تتغير. فإطار الباب الضئيل، المحترق جزء كبير منه، والذي لا أعرف منذ متى تحيط به انسلاخات الجص، وصبيب أطيان الجدار من فعل السيول.. وتهدم الأسمنت بمساحات تفوق التصنيف والإحصاء (47).

نعثر في المقطع الوصفي الأول على خصائص الوقفة الوصفية البانورامية، وكأنها لقطات الكاميرا تلتقط عناصر

المتكلم الذي يستدعي لوهلة أولى رؤية سردية مرافقة أو مصاحبة للشخصية أم كان بضمير الغائب الذي يستدعي لوهلة أولى أيضا رؤية خلفية كلية العلم والحضور والسلطة، فإن الوظيفة المحاكاتية للشخصية الموصوفة لا تتغير جوهريا، إذ هي وظيفة تركز على احتمالية الشخصية ووجودها، وجعلها مقبولة كأنها شخصية حية، وتبعا لهيمنة هذه الوظيفة يمكننا أن نشخص سيطرة الطريقة غير المباشرة في تقديم الشخصية، أي أن تقديم الشخصية يتم هنا بواسطة الراوي العليم بكل شيء والحاضر في كل مكان، كما في وصف شخصية «بوبراك» (48) و«الإمام» (49) مثلا في مجموعة «هدامة» وتقترب الشخصية هنا من الشخصية اللانفسية، إذ يبدو السرد مهتما بعملية المشاهدة بحد ذاتها ولأجل ذاتها ومن هنا الطابع الموضوعي والحيادي لهذه العملية. وهذه العملية هي أقرب إلي ما يسميه تودوروف بالفعل اللازم قصصيا الذي يمكن ترسيمه هنا في ترسيمة: الراوي يشاهد بوبراك، الراوي يشاهد الإمام،

المكان بشكل متزامن، تظهر فيه هذه العناصر وقت الوصف، من هنا تهيمن على هذا المقطع الرؤية البصرية التي تلتقط الحدود الهندسية للمكان والشخصيات. في حين أن المقطع الثاني البانورامي بدوره، يتشكل كنوع من الوصف الاسترجاعي أو الاستذكاري، وهو ما يفسر امتزاج رؤيته البصرية «الفوتوغرافية» والإخبارية بفاعلية الذاكرة كعين داخلية، تسترجع مشاعر الخوف التي كانت تنتاب الراوي حين مروره أيام الطفولة أمام بيت «العجوز» فالمكان هنا يحضر ليؤدي وظيفتين: هندسية وصفية وإخبارية توميء بمحاكاة المكان الموصوف في التخيل للمكان الواقعي، وهندسية تبرز تفاعل الذات الطفيلية الواصفة للراوي مع الموضوع الموصوف. لكننا إذا ما أخذنا المقطعين في إطار السياق العام للقصتين، فإننا نجد أن وظيفتهما العميقة الأساسية هي وظيفة الديكور أو الوسط الذي يوتر الأحداث والشخصيات ويمهد لها.

* الشخصية:

يهم الخلفي بتقديم أدق درجة ممكنة من المعلومات التفصيلية عن المظهر الفيزيقي الجسدي للشخصية، ثم بجمال تصف أحد جوانب طبيعتها النفسية أو الأخلاقية ويضع على الدوام الوصف الفيزيقي والطبائعي للشخصية ضمن ديكور ملازم غالبا ما يكون مكانا أو فضاء حسيا. حيث يطمح الوصف هنا إلى أداء الوظيفة المحاكاتية بأدق إقناعية ممكنة، بهدف مماثلة شخصيات العالم التخيلي وأشياءه مع شخصيات العالم الواقعي، مما يولد أثرا مباشرا في ميدان عملية التلقي بمحاكاة العالم التخيلي للعالم الواقعي، فيحيي المتلقي الشخصية الورقية في كائن محدد الصفات والملامح ويسهل تشخيصه. إن عرض الشخصية تبعا لذلك محكوم هنا بمفهومها أو بنسقه التقليدي المنحدر من السرد الكلاسيكي، فسواء كان عرض الشخصية بضمير

المعقدة نفسيا والشخصية المسطحة، يمكن القول إن شخصيات الخلفي تنتمي علي وجه العموم إلي النمط الأول، وإن كان ذلك بشكل نسبي ومتفاوت بين شخصية وأخرى، لاسيما في حالات الفعل المتعدي قصصيا، ويتميز هذا النمط بغناه النفسي وكثافته السيكلوجية وإشكالياته التي تدفعه لتحطيم العادة، فتترتب على الدوافع النفسية فعالية سلوكية، تظهر فيها الشخصيات متغيرة بشكل مفاجيء مابين مقام سردي وآخر، وهو ما يتنمذج علي سبيل المثال في صوره القصصية «في الداخل والخارج» حيث التغير الفجائي لشخصية السكير الذي يعب الكؤوس إلى إمام في المسجد فيثور المصلون ويطرده، وحيث تغير شخصية الإمام إلى شخصية لص، وانكشاف العجوز القيئة المتسولة عن صاحبة ثروة، والاحتدام الداخلي للص مابين السرقة والمثال الأعلى الذي يحكمه.

إن شخصيات الخلفي هي أبعد ما تكون عن الشخصيات البطولية، أو أن شخصياته أبطال دون بطولات، أو أبطال مقلوبون، فهي تنتمي إلى الجماعات المقهورة والمغمورة التي تشكل القصة القصيرة إطلاقا من منظور سوسيلوجيا الشكل الجنس الأدبي المميّزة لها، في عالم تنسم تغيراته بالحدة والعنف والجريان.

وإذا كانت الانطلاقة التأسيسية التجنسية للقصة القصيرة الكويتية ترتبط بجيل الستينيات الذي يشكل الخلفي واحدا من أبرز أصواته، فإن هذه الانطلاقة تجد بعض تفسيرها بالطابع المزلزل لتحول المجتمع الكويتي من مجتمع غوص إلى مجتمع نفط، وظهور الستينيات وكأنها عقد عملية لهذا التحول. ولم يكن الخلفي أحد شهود هذا التحول وحسب، بل وكان أيضا من أولئك الذين أنتجوا شكله الأدبي المميز: القصة القصيرة وساهم بتجنيسه، شكل المغمورين الذين اجتاحتهم التحول المزلزل وعصف بذاتهم، ولربما تركهم دون أرواح أليفة وشخصية.

من دون إبراز تجربة الراوي في المشاهدة أو حتى الإيماء إليها، في حين تقترب شخصية «جاسم» في «صناديق»⁽⁵⁰⁾ من الشخصية النفسية، التي يسبر القصص ملامحها النفسية والعاطفية والذهنية، إذ إن الراوي لا يشاهد شخصية «جاسم» هنا بذاتها ولأجل ذاتها، بقدر ما يكشف تجربته في المشاهدة، ويعبر عن رؤاه وأسئلته بل وعن شخصيته، وتكاد قصة «صناديق» أن تكون نموذجا مكتملا لتجربة الراوي في مشاهدة الشخصية، حيث إن هذه التجربة أقرب إلى مايسميه تودوروف بالفعل المتعدي قصصيا، إذ تكتسب تجربة الراوي في مشاهدة «جاسم» بعدا دراميا ونفسيا مركبا، يجد جذوره في حدة التحولات الاجتماعية وعنف تغيراتها التي تنيخ بكلكها وأسئلتها علي وعي الراوي والشخصية معا.

وانطلاقا من التمييز التيبولوجي الشكلي مابين الشخصية الديناميكية والشخصية السكونية، الشخصية

الدينامية الشخصية

متعددة الأبعاد

نموذج : شخصية عبدالله الداير في قصة
سليمان الشطي «رجل من الرف العالي» *

إن القصة هي علاقة ما بين راو ومروي له.

فالشخصية القصصية كائن ورقي أو لفظي أو لساني إلا أن احتماليته الاجتماعية تحيل باستمرار في عملية التلقي - محور القارئ - إلى العلاقة بينه وبين شخصية من «لحم ودم». ولا سيما وأن نظام التحفيز الواقعي الذي ألح عليه توماشفسكي نفسه - وهو

يواجهنا مفهوم الشخصية دوما بإشكال ناتج عن الخلط ما بين الشخصية القصصية Personnage والشخصية الواقعية Personne . وإذا كان التصور التقليدي للشخصية قد غذى باستمرار هذا الخلط، مما دفع إلى المطابقة ما بين المؤلف والشخصية القصصية ولا سيما في قصص ضمير المتكلم، فإن التصور الشكلي والسيميولوجي لها قد اختزلها إلى وظائف مبسطة إلى الحد الذي دفع توماشفسكي إلى إنكار أي أهمية للشخصية في العمل السردي، في حين أن مفهوم الشخصية القصصية لا يقبل تلك المطابقة التي تبعد تخيلية العمل أو ذلك الاختزال الذي يبعد الوظائف التماسية أو التواصلية للعمل القصصي إلا على نحو تعسفي. من حيث

* اعتمدنا هنا مجموعتي الشطي : «الصوت الخافت»

مطابع الرسالة، الكويت، دون تاريخ.

و«رجل من الرف العالي»، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، 1982.

الشكلاني المعروف بإنكاره لأي أهمية للشخصية - يقوم أساسا على أن العمل السردى يوهم باحتماليته وواقعيته، وذلك من دون أن تكون أحداثه قد وقعت بالضرورة. من هنا فإن مقروئية الشخصية مرتبطة إلى حد بعيد بمدي احتمالياتها وإيهامها بذلك أو توليدها أثرا به.

وقد قلب باختين بثورته «الكوبرنيكية» في نظرية السرد كلا من التصورين، وقدم تصويره القائم على المبدأ الحوارى، حيث ينفلت النص من أي تحديد ايديولوجي محكم، ويكون بالتالي شبكة لقاء الأيديولوجيات المتصارعة، فتصبح الشخصية هنا وجهة نظر أو رؤية للعالم، يهمنها منها حسب باختين كلمتها حول نفسها والعالم، لا وجودها المعد أو المعطى مسبقا.

غير أن الأسئلة حول مفهوم الشخصية تحتدم بشكل خاص في مفهوم الشخصية في القصة القصيرة، إذ لم يدرس هذا المفهوم بالدرجة نفسها التي درس فيها مفهوم الشخصية الروائية، مع أن محاولات

تأسيسية ومرجعية مثل محاولة الإيرلندي أوكونور، سمحت وتسمح باستنتاج نظري يرى في القصة القصيرة جنسا أدبيا مميزا للجماعات المغمورة والمقهورة منمنجة فيما يمكن تسميته بالإنسان الصغير، مقابل الإنسان الكبير أو البطل البورجوازي الذي تعتبر الرواية جنسه الأدبي المميز وفقا لمنظور هيغلي - لوكاشي. وهو الأمر الذي دفعنا إلى مقارنة أولية ترى أن مفهوم باختين للرواية كجنس في طور التكون نشأ في القاع السفلي للمجتمع ووسط قواه النافذة، ينطبق أكثر ما ينطبق على هذا الجنس الأدبي المميز: القصة القصيرة، الذي شكل تراثه النصي في القرن التاسع عشر موسوعة للأبطال المقلوبين، والشخصيات المغمورة والمقهورة والصغيرة في الحياة الحديثة: الأطباء والمعلمون عند تشيخوف، والمومس والفلاح النورماندي عند موباسان، الخدم عند تورغينيف، والرفييون عند أندرسون، الموظف عند غوغول.. إلخ. إن مثل هذه التيبولوجيا المضمونية لشخصيات القصة القصيرة ضرورية، لصياغة سوسيولوجيا الشكل هذا الجنس الأدبي، مع أن هذه الصياغة، شأنها في ذلك شأن أي صياغة نظرية نسبية بالضرورة.

يمكن توصيف قصص سليمان الشطي - وهو من رواد القصة القصيرة الكويتية في الستينيات - بقصص «الشخصية» انطلاقا من أن كل عناصر السرد تعمل على إضاعة الشخصية، وإبراز جوانبها، وتكوين معرفة بها. ومنذ قصته «الدفة» (أول قصة كتبها الشطي ونشرها عام 1962) تبدو لنا الطبيعة المازومة المغمورة لأغلب الشخصيات التي يحكي قصصها. ف «أبو أحمد» في «الدفة» بحار بسيط في سفينة مهددة بالغرق، يبادر إلى إمساك «الدفة» ويسيطر على اتجاه السفينة طوال عشرين ساعة وينقذها من الغرق، في الوقت الذي نسيه الجميع في حمى الفوضى، وحين يتذكرونه يجدونه ميتا، ويده لما تزال مطبقة

بإحكام على الدفة. فذروة القصة هنا هي نهايتها على وجه التحديد، وكأن الشطي يستذكر درس إخبناوم عن أن جوهر القصة هو في نهايتها، وكأن أفراد الجماعات المغمورة والمقهورة لا يعرفون الذروة بل مسارا يتحرك من البداية نحو الكارثة وفق تأويل سوسيولوجي ممكن لصبري حافظ.

ويمكن القول بشكل عام إن شخصيات الشطي مكافحة، محرومة، مقهورة، مقتلعة من مسقط رأسها ومرمية في بيئة حضرية جديدة وغريبة عنها، مرمية في الزحام ومداسة، مأزومة عاطفيا وروحيا، تجد نفسها أحيانا وقد انحطت من «العلياء» إلى حضيض الانفصام الحاد أو التلاشي الاجتماعي. وإذا كانت التيبولوجيا المضمونية تضع هذه الشخصيات بين أفراد الجماعات المغمورة والمقهورة، فإنه يمكن القول إن الشطي يحرص أحيانا على تقديم هذه الشخصيات وسط معترك المواجهة مع نقائصها، أو أنه يقابل ما بينها وفق ثنائية البطل والبطل المضاد، بهدف توليد أثر بديالكتيكية علاقات الشخصية، حيث الشخصية المغمورة البسيطة (البجار) تواجه نقيضها أو الشخصية المضادة (النوخذة) في «حكاية للأخرين»، وحيث المقابلة بين المستأجرة والمؤجر، وبين العاطل عن العمل والحجي رب العمل في «الصوت للخافت»، وبين الغني والفقير في «وجهان في عتمة». غير أنه ورغم ضرورة التيبولوجيا المضمونية لانشاء نظرية القصة القصيرة، فإنه لا يمكن اختزال الشخصية القصصية إليها، ذلك أنه لا وجود لهذه الشخصية خارج الكلمات مع أنها تتصف في نمط قص الشطي بالاحتمالية وتوفر مقروئية بذلك. من هنا لا بد من تصنيف الشخصية القصصية في إطار تيبولوجيا أخرى منسجمة مع طبيعتها اللفظية أو اللسانية هي التيبولوجيا الشكلية المتجانسة مع طبيعة الشخصية القصصية. ويمكن في ضوء ذلك تصنيف شخصيات الشطي وفق مستوى

الشخصية التي تخضع الحبكة لها، والشخصية السكونية المسطحة والشخصية الدينامية متعددة الأبعاد فالشخصية الخاضعة للحبكة تتصف بوظيفتها الخيطية الرابطة لنسيج الأحداث أو بثانويتها كما يفضل البعض أن يعبر، في حين أن الشخصية التي تخضع لها الحبكة هي الشخصية التي تتوجه منظومة الوحدات السردية لإبراز خصائصها وجوانبها.

من هنا تمثل شخصيات أخت عبد الحميد وأخوته والمرافق والطبيب في قصة «خدر في مساحة وهمية» وشخصيات «أم عبدالله الداير» العجوز، الإمام، جاسم، مريم، أم عبدالعزيز، حميد، الشيخ السندي.. في قصة «رجل من الرف العالي». وشخصيات «مساعد» و«عمال الهدم» في «الهاجس والحطام» وشخصيات «النوخذة، العم، بنت العم الهندي.. في «حكاية للأخرين» شخصيات خاضعة للحبكة وتقوم بدور خيطي رابط فيها مقابل الشخصيات التي تخضع الحبكة لها والتي

تتوظف كل الوحدات السردية لإضاءتها وهي على التوالي: شخصية «عبد الحميد» وشخصية «عبد الله الداير» وشخصية «أبو ماضي» وشخصية «أحمد»، ويلاحظ هنا تواتر المعدل الكمي للشخصيات الخاضعة للحبكة وهو الأمر الناتج عن اتساع الفضاء البشري لقصص الشطي، وحرصه على وضع الشخصية في وسطها الاجتماعي والبيئي والمهني، محكوماً بذلك بالتصور التقليدي للشخصية أو بنسقتها التقليدي الذي يرى الشخصية جملة علاقات اجتماعية. أما على مستوى الشخصية السكونية المسطحة والشخصية الدينامية متعددة الأبعاد، فإنه يمكن القول إنه إذا كانت الشخصية السكونية هي الشخصية الثابتة على مدار السرد والشخصية الدينامية هي الشخصية المتغيرة بشكل مفاجئ بين مقام سردي وآخر، فإن شخصيات الشطي تتوزع في المخطط الكبير للصورة على نمطين هاتين الشخصيتين. ويمكننا هنا أن نجد في شخصية

عبد الله الداير مفهوماً دينامياً للشخصية يسمح بتحليل منهجي، سنتوقف عنده. تتميز البنية السردية لـ «رجل من الرف العالي» باشتغال طبقتين سرديتين، متميزتين زمنياً، يميز القاص ما بينهما خطياً باستخدام الحروف الكاشفة أو العادية لتمييز الطبقة السردية المتعلقة بحاضر الزمن القصصي، والحروف الغامقة لتمييز الطبقة السردية المتعلقة بماضي هذا الزمن. وإذا كانت الطبقة السردية الأولى مشغولة بالتتابع الحداثي وفق زمن وقوعه في الحكاية فإن الطبقة الثانية مشغولة بالسرد الاستذكاري. وبهذا المعنى يولد الخطاب باستمرار مفارقات زمنية متواترة ما بين زمن الحكاية وزمن السرد.

وإذا كانت الوظيفة طبقاً لبروب هي الحدث الذي تقوم به الشخصية من ناحية دلالاته داخل الحكبة، أو هي الوحدة السردية الأساسية بلغة كلود بريمون، فإنه يمكن القول إن وظائف الطبقة السردية الأولى المشغولة بحاضر الحدث القصصي تحيل إلى زمن الحكاية، حيث تتوالى هذه الوظائف أو الوحدات السردية خطياً من لحظة البدء إلى لحظة النهاية، وتترابط فيما بينها سببياً، بمعنى أن كل وحدة تفضي إلى الوحدة الأخرى وتترابط بها، فبنيتها محكومة بهذا الترابط، الذي يبدو زمنه خطياً مستقيماً متتالياً (من - إلى) يغطي على مستوى المدة ما يقترب من ليلة واحدة، هي ليلة فرز الأموات وإعلان نتائج الانتخابات بالراديو. فلا تتعدى تلك الوظائف أو الوحدات السردية الأحداث التالية:

- 1 - الراوي يفاجأ بمشاهدة عبد الله الداير أمام صندوق فرز الأصوات بعد اختفاء طويل.
- 2 - الداير يغادر منكسراً بعد انتهاء عملية الفرز إلى بيته.
- 3 - الراوي يلحق بالداير ويوشك على الوصول إلى بيته.
- 4 - الراوي في بيت الداير يسأل عن ماضيه.
- 5 - الراوي يغادر بيت الداير.

ووجوهها المتعددة المتناقضة في ماضيه.

ويوهم نظام التحفيز الواقعي العامل في القصة باحتمالية هذه الشخصية الحكائية وواقعيتها، وكأنها ليست كائنا من ورق بل من لحم ودم، وداخل هذا الإيهام تنضد دلالة أوصافها الفيزيائية وديكور ألبستها، وأوصاف سلوكها بهدف توافر درجة إقناعية باحتمالها الواقعي. فيتدرج وصف أعمال وأفعال الشخصية - وفق منطق السرد الاستذكاري - بين التقديم المباشر الذي يبين صفاتها وطبائعها وهو ماله صلة بالنسق التقليدي للشخصية المتسقة المحددة الملامح، والتقديم غير المباشر الذي يبين انكشاف هذه الصفات والطباع من خلال عمل الشخصية، مما يتيح للشخصية اكتساب أبعاد متعددة في عملية التلقي، بتفسيراتها وتأويلاتها. فخلافا للتقديم المباشر يعرض التقديم غير المباشر الشخصية في كونها وليس كحالة مكونة، ويترك فجوات دلالية تسمح بتأويلها وتفسيرها، من طراز الفجوات

في حين تتميز الوظائف أو الوحدات السردية الرئيسية على مستوى السرد الاستذكاري النفسي بمداهها الزمني البعيد نسبيا الذي يمكن قياسه بالسنوات. حيث تنبثق على مستوى الزمن بشكل أهليلجي يتخطى الخطية التي رأيناها في الطبقة السردية الأولى. من هنا تتواتر في القصة كثيرا عملية انقطاع السرد أو توقفه لتبدأ الأحداث المستذكرة والمسترجعة، فما أن يصل السرد إلى نقطة زمنية حتى ينزاح عنها زمنيا أو يعود إلى النقطة التي تليها بمعطيات جديدة صعودا ونزولا. وتلك هي أهليلجية السرد الاستذكاري، حيث هناك ما يقترب من 14 حدثا مسترجعا تحتل معظم مساحة الشريط اللغوي.

وتحقق هذه المنظومة الاستذكارية المهيمنة وظيفة أساسية هي وظيفة إضاءة شخصية عبدالله الداير في غيرها المستمر الذي لا يعرف الثبات، فهي في ضوء منظور تيبولوجي شكلي لها شخصية دينامية متعددة الأبعاد، ما أن تستقر على بعد حتى تنزاح عنه إلى نقيضه، وتتولى هنا الوحدات السردية الاستذكارية إضاءة هذه المفاجآت التحولية ما بين مقام وآخر، حيث تتقدم وجوه عبدالله الداير المتناقضة والمتنافرة، فما أن يظهر بوجه حتى يختفي ويظهر بوجه مغاير من : عبدالله الداير الشاب الذي يعلق نفسه بالميزاب ويهدد أمه بالانتحار وسط تجمع أهل الحي إن لم تعطه عشر روبيات، إلى عبدالله الداير الدهري الذي يدخل مع قرده إلى المسجد متفاخرا بأصله الطبيعي الارتقائي ويرغم الإمام علي الفرار، إلى الداير الموظف الأنيق الأفندي الذي يجمع ثروة، إلى الداير الدرويش المتصوف صاحب البركات والكرامات، إلى الداير صاحب العلاقة المشبوهة مع الغلام حميد، إلى الداير هدف عبث الصبية ولعبهم، إلى الداير وعلاقته بمريم، إلى ترشحه وإخفاقه بالانتخابات. فيعمل السرد الاستذكاري هنا على إضاءة شخصيته، وإبراز جوانبها في مختلف الأوضاع والتناقضات، مما يوفر فرصا مستمرة للمقارنة بين وجهها في حاضر الحدث القصصي

المتصلة بعلاقتها بالغلام حميد:
هل هي علاقة جنسية مثلية
شاذة أم هي علاقة درويش
بمريد، أم هي مزيج من
العلاقتين، أم...؟

في هذه النقطة تحديداً، نقطة
تعدد دلالات الشخصية تبعاً
لديناميتها المتعددة الأبعاد،
تقرب شخصية عبدالله الداير
من العلامة اللغوية وتختلف
عنها في أن؛ فهي تلتقي مع
مفهوم العلامة اللغوية من حيث
اشتمالها على دال ومدلول،
وتختلف عنه من حيث إن
وجودها ليس مصمماً بشكل
مسبق بل يظهر أثناء بناء
القصة. فنحن لا نتعرف على
الأبعاد المتعددة لشخصية
عبدالله الداير إلا حين توقف
الشريط اللغوي، إذ تتقدم
الشخصية في درجات ظهورها
وكأنها أشبه ما يكون بمورفيم
فارغ أو بياض يتم إسناد
الأوصاف المختلفة إليه. وفي كل
درجة من درجات هذا التدرج
يظهر بعد من أبعاد الشخصية
المتعددة الأبعاد والوجوه أو
الدينامية. ويحتوي كل بعد
عادة على بياض دلالي أو نوع
من الفجوة التأويلية تستدعي

تأويل المتلقي وتفسيره، كما في علاقة الداير مع مريم، أو في
جهة ذهابه بعد حصوله على الروبيات العشر من أمه، أو في
انقسام آراء أهل الحي حول موقفه الابتزازي من أمه بين
عاذر ولائم، أو تغير موقف البعض منه وخضوعه لسيطرته
بعد رميه بكرات الطين... إلخ. يصبح دال شخصية الداير
هنا من حيث اقترابه من مفهوم العلامة هو مجموع الصفات
التي تلخص هويته المتعددة، التي هي الكثير الواحد، أو
الواحد الكثير في تأويل ممكن لها، إنها الداير الذي يبتز أمه
والداير الدهري والداير المشبوه بالمثلية الجنسية والداير
الموظف والداير الدرويش والداير الدرويش الفاسق والداير
المرشح الفاشل للنيابة... إلخ. في حين أن مدلولها يصبح ما
يقال عنها بوساطة الراوي أو بوساطتها نفسها أو بوساطة
الأقوال عنها التي ينقلها الراوي، كما في قول عبد العزيز عنه
مثلاً. وتوفر قصة الشطي هنا فضاء غنياً لتحولات دالات
ومدلولات الشخصية، إذ يتولى صياغة هذه المدلولات داخل
النص حشد من الشخصيات الخاضعة للحبكة التي تتولى
وظيفة خيطية رابطة للأحداث مثل: أم عبدالله الداير
والعجوز والإمام وجاسم ومريم وعبد العزيز وأم عبدالعزيز
والشيخ السندي، وإن كان أغلب هذه الشخصيات في مظهر
المروي عنه بوساطة الراوي أو بوساطة طبقة سرده
الاستذكاري، بل يدع الراوي عبدالله الداير نفسه إلى أن
يتحول إلى راو استذكاري فيبدو مروياً عنه في طبقة السرد
الاستذكاري وراويها في آن، مما يجعل الشخصية غنية
بالدلالات وباحتمالات التأويل وتعدد المعاني. فعبدالله الداير
هنا من حيث هو شخصية ليس نتاج مايقوله الراوي في
سرده الاستذكاري عنه، وماتقوله الشخصية عن نفسها، بل
سيصبح أيضاً نتاج فعالية القراءة التي يقرأ بها المتلقي،
انطلاقاً من أن الشطي قد نجح فعلاً في أن يبنى هذه
الشخصية بشكل تبدو فيه نتاج عمل تأليفي أي نتاج هويتها
الموزعة عبر النص. وبكلام آخر في مثل هذا النوع من

تركيب

لقد حاولنا أن نستجلي مفهوم الشخصية في قصة «رجل من الرف العالي» وفق منظور تيبولوجي شكلي، يأخذ بعين الاعتبار خاصة السكون أو التغير، التي تتيح لنا تمييز الشخصيات السكونية عن الشخصيات الدينامية، فوجدنا أن شخصية عبدالله الداير تنتمي على نحو نموذجي إلى نمط الشخصية الدينامية التي تتميز بتغيراتها أن المعلومات عن هذه الشخصية لا تتحد فيما يخبر عنه الراوي في تقديمه غير المباشر للشخصية وفي فعله المتعدي قصصيا، وفيما تخبر عنه الشخصيات الأخرى عبر صوت الراوي أو عبر صوتها، بل وفيما يؤوله المتلقي ويفسره، في الطبقات الدلالية لهذه الشخصية التي تبدو أقرب ما تكون - وتلك مجرد وجهة نظر تأويلية - إلى الواحد في الكثير والكثير في الواحد، الذي ينهض في بنية اجتماعية محددة لا تقبله كليا مع عدم قدرتها على التحرر منه، إلا بكسر منظومتها، أي بارتقائها إلى بنية اجتماعية مختلفة وجديدة، لا يعود فيها لمثل هذه الشخصية وظيفية.

الشخصية الدينامية المتعددة الأبعاد والمستويات، فإن دلالات الشخصية هي نتاج تركيب يقوم به المتلقي أكثر منها تركيبا ينهض به النص.

نريد القول إن منطق هذه الشخصية الدينامية المتغيرة المتعددة الأبعاد والمستويات هو منطق مفتوح، ينتقل فيه المتلقي من التفسير إلى التأويل، ومن علاقات الظهور إلى علاقات الغياب، فتبتعد الشخصية عن صفة الشخصية المكونة وتقترب من شخصية تتكون باستمرار. ولعل ذلك هو ما يفسر النهاية المفتوحة للقصة حين يتوقف الشريط اللغوي بسؤال مفتوح: هل مات الداير هذه المرة؟

ولعل ذلك ما يفسر تراجع الفعل اللازم قصصيا بلغة تودوروف إلى مرتبة ثانوية ليتقدم ما يمكن تسميته بلغته الفعل المتعدي قصصيا. ففي الفعل اللازم قصصيا نكون أمام شخصية لا نفسية ترتكز على الحكمة حيث العلاقة مباشرة ما بين الباعث والفعل (مثل : انتهاء فرز الأصوات (دافع أو باعث) الداير يغادر مبتعدا منحنيا يللم رداءه الشتوي «فعل فوري مشروط» فهنا في الفعل اللازم قصصيا يخبرنا الراوي عن مشاهدة الشخصية نفسها ولنفسها وبنفسها، في حين أننا في الفعل المتعدي قصصيا أمام شخصية نفسية ترتكز على ذاتها، فتتشابك كل حوافز القصة وجزئياتها لبلورتها، فالراوي هنا لا يخبرنا عن الشخصية بحد ذاتها بل كما يراها وكما تثيره في نفسه، بل تحضر تجربة المشاهد لتبين موقف الراوي من الشخصية وهو ما تؤديه تماما الطبقة السردية الاستذكارية في هذه القصة. من هنا تصبح العلاقة معقدة ما بين الباعث والفعل، أو بمعنى آخر يصبح الفعل داخل احتمالات لا تحصى، فنجد أنفسنا بالتالي في عملية التلقي أمام نوع من مجرة الدلالات والتأويلات والتفسيرات، وتصبح هوية الشخصية موزعة على شبكة من وجهات النظر.

تعقيب

حول بحث

بنية القصة القصيرة الكويتية

د. محمد حسن عبدالله

البحث يضع القارئ على نقطة البداية الصحيحة في مواجهة النص واحترام النصوص والوقوف عندها واللجوء إلى الطريقة التي تكاد تكون إحصائية في استخلاص المميزات الإيجابية والخصائص السلبية أيضا بالنص وليس بالادعاء.

أرسلت إليه لم تشتمل على إبداعاتهم؟ أم أنه هو الذي انصرف عنها؟ أم أنه يرى أنها لا تجاري مهمته؟

وهذا ما نقوله وأسند الكلام للمتحدث لجماعة البنيويين (والزعانين).

دائماً لا تصلح كل الأعمال لكل المناهج، ونترك كل الأعمال تتنفس، وقد قال ماوتسي تونج دع الزهور تتنفس حتى نصنع منها باقة ورد، ونحن نقول دع المناهج تتنفس وتتفاعل، لأنه ليس باستطاعة كل عمل أن يكون أداة طيعة في أداة المنهج أو قادر على إزكاء وتقوية وتدعيم منهج وهذا مصداق لما نقول، إذا كان قد أهمل أسماء مهمة جداً من مستوى فهد الدويري وفاضل خلف ومن مستوى محمد الفايز الذي نعرفه شاعراً وهو قاص في البداية بل هو صوت متميز في القصة الكويتية وأصل البدايات الثانية السامقة عند سليمان الشطي الذي تضعه في الملحق وتقول إن هذه دراسة تكميلية، فهل لم يصلك إنتاج هؤلاء؟ أم وصلك وترى أنه لا يستجيب للمنهج؟ وهنا نصل إلى كلمة سواء هي أن المنهج ليس إطاراً مرناً يتقبل كل الأعمال، إنما

لقد ظلم كاتب المحاضرة نفسه في عرضه، لأن دراسته سخية جداً، قوية، وأن ما تثيره من احتمالات التعارض أو الرغبة في الاستفهام هي إثارات حقيقية وليست توليدات ذهنية، وهذا شيء يحمده.

وقد أحنقني، ولما رأيته شاباً صغيراً فقد أحنقني أكثر خاصة بعد الزمن بيني وبين مرحلة عمره، فلا أكاد أتذكر عمري عندما كنت في مثل سنه.

البحث حقيقة على مستوى علمي متماسك، وخاضع لمنطق موحد وأي فنقله تبدي نحوه إنما يقصد بها تنشيط أذهاننا في التلقي والتفاعل وإشعار الرجل أن في السويدياء رجال وأنه ليس وحده في الميدان، لكن لا يقصد بها الشغب عليه أو الانتقاص من قدره.

والحق أن ما أسماه ملحقاً للدراسة لم يكن في صالح هذه الدراسة، وما توقعنا به - وليس ما وعدنا - من توزيع البحث أيضاً يفتقر من أمر الدراسة، فأننا اعتقد أن ما قدمه متماسك بشكل علمي ومنهجي واضح، وهذه الملصقات التي لا أعرف ما الدافع إليها قد أنقصت من درجة الإحكام مادام مصمماً على أن مجمل ما بين الأوراق هو بحث واحد وليس بحثين وأن الثالث في الطريق. ففي الحقيقة أن القدر الأول الذي أبداه ينتهي عند صفحة 32 هو بحث قائم بذاته وما يؤخذ عليه لا يعفيه من هذه الملصقات أو إضافة هذه الملصقات، وأنا أسف أنني بدأت بالجوانب التي تمس المنهج وكأنه تجاهل أو أغفل عن عدد من مؤسسي الفن القصصي وهي من الأصوات المهمة في الكويت، فهناك عدد متميز وشخصيات لها مكانتها: ليل العثمان ووليد الرجيب ومنى الشافعي وثريا البقصمي وطالب الرفاعي وسليمان الخلفي وسليمان الشطي.

كما أن هناك أسماء أخرى لا تقل أهمية، بل قد يكون في سياقها الزمني والترويج لهذه الظاهرة الفنية القصصية وإرساء دعائم هذا الفن والاحترام عند المنعطف ومناقشة الشعراء، قد يكون لهذا كله أهمية كبرى لكنهم لم يصلوا إلى الأستاذ محمد جمال باروت، فهل لم يصلوا لأن المادة التي

البحث: «لقد توقفنا عند أبرز المشكلات البنيوية والأسلوبية للقصة القصيرة الكويتية من حيث هي فن يجاهر بانتسابه إلى جنس أدبي محدد هو القصة القصيرة، وناقشنا تلك المشكلات في إطار علاقتها بمشكلات الجنس الأدبي من دون أن نفترض تعريفا نهائيا أو مغلقا للقصة».

ثم يتكلم عن مهمته وهي تسليط الضوء على مشكلات تقنية مباشرة وضيقة من شأن امتلاك وعي نقدي بها أن يطور من مسألة تجنس القصة القصيرة بجنسها الأدبي وتجاوزها لمشكلات البنية والأسلوب الناتجة عن مستوى هذا التجنس وأوليته في البحث لحجم لا يستهان به من المتن القصصي.

وأقول لك فتح الله عليك فقد وضعت قارئك في آخر صفحة من البحث على نقطة البداية الصحيحة التي بدأت بها وهي مواجهة النص واحترام النصوص والوقوف عندها واللجوء إلى الطريقة التي تكاد أن تكون إحصائية في استخلاص المميزات الإيجابية والخصائص السلبية أيضا بالنص وليس بالادعاء من خلال قراءة وتحليل القصص، وهذا يكشف عن مقدار ماعانيت وبذلت من جهد كريم في هذه القراءة.

ولا أشك في هذا، وأتطور معك خطوة بعد أخرى فقد لا أستطيع أن أصل إلى ما وصلت إليه من إيجاز شريف للمعاني التي أدليت بها، لكن اسمح لي أن أناقش مفهوم الجنس الأدبي هو أنك أضفت في ارتجالك نقطة ليست مذكورة وهي أن الجنس الأدبي مضطهد في سبيل النص، وأقول لك من الذي يضطهده؟ يضطهده الذين يجردون الأدب من جميع ملابساته. يعني مضطهد من البنيويين، وأنت بنيوي يا أستاذ، وضح لي ذلك.. إذ كيف يضطهد بعضك بعضك الآخر؟ كيف يكون الجنس الأدبي مضطهد وتقبل المرافعة في قضية الجنس الأدبي وأنت أصلا دراستك نصية وأبديت احتراما عظيما جدا للنص، هذه نقطة أنا معك فيها أن الجنس الأدبي مضطهد وأنت تعرف أنه لم يحترم الجنس الأدبي إلا المدرسة الفرنسية.

الإنجليز أنفسهم لا يعترفون بالأجناس الأدبية. هكذا

يستجيب له بعض الأعمال التي تتسم بسمات جمالية معينة وتتخلف عنه أو يتخلف هو عن بعض الأعمال التي لا تتصف بهذه السمات، ومن ثم لا تثريب في أن يوجد منهج نقدي ثاني ومنهج نقدي ثالث ولا يعرف في مرحلة من التاريخ أنه استقطبها ولا أن التجربة الإنسانية استقطبها منهج نقدي واحد ألبس نفسه مزاعم الشمول والعمق والعظمة. وأنت بنفسك ترى أن هذا المنهج لم يستطع أن يستوعب تجارب بعض الكتاب في إطار علاقتها بمشكلة الجنس الأدبي — من دون أن تفترض تعريفات نهائيا أو مغلقا للقصة القصيرة.

عنــــــــــــــــوان البحث يحمل الانشطار منذ البداية (البنية والأسلوب) وعند سليمان الخليلي مرة أخرى (البنية والأسلوب) ثم هو بحثان وليس بحثا واحدا، مرة عن القصة الكويتية ومرة عن سليمان الخليلي.

ونجاوز هذه البداية لنقف عند الاسماء التي انتقاها وطريقته في طرحها، ونمضي في بحثه الطيب مرحلة بعد مرحلة.

يقول في الصفحة الأخيرة من

السواء، يترك الحياة تحكي نفسها من خلال العمل وهذه الصيغة التي رفعها، يتفق عليها موباسان وتشيكوف القاص مختفي تماما، وأنت ستمجد بعد ذلك بالقاص المختفي ضد القاص الذي يفرض نفسه المقتحم والذي يدخل في السياق.

أما عندما جاء فن القصة القصيرة، فقد كان ترتيبا على اكتشاف فلسفة جمالية جديدة ومفهوم جديد لمعنى الزمن، ومذهب جديد في البحث الاجتماعي، وهو الأخذ بمبدأ العينة، ورد فعل لتورط فن الرواية في مبالغات فالرواية الواقعية التي كانت تبلغ 300 إلى 400 صفحة، وكان العصر يتقبل ذلك، إلا أن العصر بعد ذلك بدأ يتحرك في إيقاع موائم للميكنة والكهربة، أصبحت القصة في حاجة لأن تقرأ وأنت في المترو في دقائق، وتخرج بشيء يمكن فهمه وتتجاوب معه فقد كان لابد من صيغة جديدة، الروايات كانت قد تورطت في الافتعال، كان لابد من أن يكون هناك رجل يدخل في صراع والصراع يعقبه صراع، ويبدأ التفرع في العملية.

مع البدء في الأخذ بمبدأ العينة في الدراسات الاجتماعية كمذهب،

مزاجهم، أن العمل الأدبي يمثل نفسه، بصرف النظر عن دعاوي البنيويين من تجريد النص من جميع ملابساته وظروفه وحتى مؤلفه. لنقل إذن إن الجنس الأدبي لم تعترف به أصلا إلا المدرسة الفرنسية على اعتبار أن الفرنسيين، ذوو ذهنية قانونية، معيارية، أنت نفسك قد قلت بأن الجنس معياري. لقد أحببت أن تعمل مصالحة ظريفة فقلت إن الجنس الأدبي عند المدرسة الكلاسيكية معياري وعند الحداثيين وصفي. فهو عند الحداثيين مرن، وأنا معك أن هذا الكلام صحيح بالنسبة لك. ونظرتك المتميزة كنا قد قلنا، إنك تنظر لكل عمل أدبي على أنه صيغة تتكون، أي غير سابقة المواصفات، يدخل القاص مخزن أكسسورات، فينتقي بحسب رغبته، فتقع يده على أشياء من الجواهر وأشياء من الزجاج وأشياء من الخشب، وبعد ذلك يشكل من كل ذلك، تشكيلة، ودور محمد جمال باروت أن يكشف عن القانون المشتغل داخل هذه التشكيلة لكي يكسبها شكلا تكامليا في النهاية. وأن يجيب على ما إذا كان القاص قد استطاع أن يصنع هذا الشكل التكاملي في صورة جمالية مقبولة ويحمل مضمونا معينا للقارئ، ولقد ركز الأستاذ جمال باروت على القارئ، علما بأن القارئ مظلوم عند البنيويين، وهل استطاع القاص أن يحمل كل هذا أم اختلت لديه النسب؟

هذه قضية، قضية الجنس الأدبي وأنه مضطهد وأنك محامي للجنس الأدبي، وللقصّة القصيرة داخل الجنس الأدبي، أشكر كل ذلك لك وما في ذلك من تحفظ منك عليك. لكني لا أوافقك يا سيدي على أن القصة القصيرة كانت صوت الجماعات المقهورة والمغمورة. فلقد استشهدت بالكلاسيكيين العظام من فناني القصة القصيرة من موباسان وتشيكوف وإدجار آلن بو، مثلا، هذه الأسماء الأصولية، التي أسست هذا الفن منذ مائة عام أو تزيد، لم يكونوا مغمورين، بل كانوا على قمة عصرهم، ولم يكونوا يعبرون عن المقهورين، ولم يكونوا من فاقد الأساليب، وأنت تعرف أننا لا نستطيع أن نتمسك تشيكوف في أية دراسة، لأنه في قصصه القصيرة ومسرحه علي

لفلسفة القصة القصيرة أيضا. وهكذا فإن من الظلم للقصة القصيرة أن نحولها على يد البنيويين إلى شيء غير بنيوي كصوت للمقهورين، لا ياسيدي كانت نتيجة لفلسفة ورؤية وتصور وجماليات حديثة ولغة عصر تتصارع إيقاعاته. أرجوك أن توافقني على هذا وإن لم توافقني، فأنا أرجوك ألا توافقني.

سأقف وقفات سريعة عند النقاط... لا أستطيع أن أقف عند النقاط المتميزة، لأن كل نقاط المحاضرة متميزة، متميزة بجدل على مستوى عال جدا. على أية حال، لقد بدأ الأستاذ بتعريف فن القصة وتحديد الجنس، وفرق بين الجنس الأدبي، يعني الكلاسيكي، وهو المعيارية أي الشكل الأدبي في صورته المثالية، أي المواصفات القياسية. وأن الجنس الأدبي الآن وصفي متكون، متغير متحرك متجدد، وهذه قضية نقدية تتصل بمشكلة المصطلح، أي أنك إذا قلت بمرونة المصطلح، وقبوله للتغير، فإلى أي مدى سيظل المصطلح هو نفس المصطلح؟

فحين يتشبث المصطلح بدلالاته، سيصبح قابلا للكسر وحين يتسع يتمدد المصطلح مع الاحتياجات الجديدة، سيكون قابلا للمسح. فكيف يمكن أن يحدد المصطلح وتظل القيم النقدية في البؤرة من الاهتمام.

وفي رأيي أن مفهوم الجنس الأدبي لدى الحداثيين، وهو أنه ضروري ووصفي وحر، يتناسب فعلا مع منطق عصره، عصر الهندسة الوراثية والتخليقية ولكن على المستوى الأدبي، لأن التجريب أصبح أهم صيغة من صيغ عصرنا، وأخطر مناحي التجريب صارت في الهندسة الآن، بتخليق المواد الكيميائية الجديدة، وأظن أن التخليق الأدبي، شغال أمام أعيننا، وهو نفسه أعاد الغموض ليس فقط إلى الإسراف في التجريب لدى كتاب القصة القصيرة، بل أعاده إلى هجمة الشعراء على تقنيات القصة القصيرة بطريقة جعلت الأمور تتداخل وأنه يمكن أن ننظر للقصة القصيرة على أنها قصيدة ويمكن أن ننظر للقصيدة على أنها قصة قصيرة.

مع دخول مفهوم فلسفي جديد للزمن، وهو الزمن الخاص، الذي تحكمه مشاعرك أو إحساسك بال اللحظة الزمنية، الزمن العام تحدده الساعة أو شروق الشمس وغروبها. أما زمنك الخاص، فهو على قدر إحساسك بالزمن.

والقصة تأخذ لحظة، فترة، لحظة متميزة لحظة حزينة جدا، سعيدة جدا، وعادية جدا، مأزومة جدا أو بدون أية أزمة، لحظة استثنائية، ثم تضعها تحت المجهرة وقد تكلمت عن مبدأ التكثيف والذي يعني اختيار الصغير وإعطائه الفرصة لكي يرى، وأظن أن هذه قضية فلسفية وجمالية، وهي أن الشيء إذا ما صغر إلي حد زائد فقد جمالياته، وكان ذلك؛ وراء نظرية المحاكاة الأرسطية أصلا. فحين حدد أرسطو المحاكاة بـ 24 ساعة أو بيوم ونصف، فقد كان هدفه أن التصغير لا يصل إلى مدى يحق معه الملامح ويعصف بالجماليات، ويلغي النسب والمسافات، ويحول الفيل إلى برغوث.

وعندما تحدث برجسون بالذات عن الحدس واختلاط زمن الماقبل بالمابعد في زمن واحد هو زمن الديمومة، كان يمهّد

وهو بذلك يحرض القاص ليحرص على تنوع اللهجات والطرانات المحلية والمهنية والإقليمية، ويقول إن الكاتب السارد لا ينزع عن قوسه، إنه ينزع عن أقواس شخصياته، نحن نعرف أن الكاتب المبدع، السارد إذا شئت، الذي ينطق جميع الشخصيات بما تقول وليس بما يقول هو، والصوت الواحد في القصة يفسد كل شيء، وقد أكون كتبت مثل هذا الكلام، من خمس وعشرين سنة في دراستي عن الرواية وحين تعرضت لطله حسين في دعاء الكروان مثلاً قلت بأن كل الشخصيات في دعاء الكروان، تتكلم بلغة طه حسين. وأنا نرى فيها طه حسين، يعني ألقى المسافة بينه وبين شخصياته تماماً كما تفضلت، لقد غلطنا جميع الكتاب الذين تحدثوا بالنيابة عن شخصياتهم، ولكن إلى أي مدى، نريد أن ينطقوا بلهجاتهم وطراناتهم المحلية، والمهنية والإقليمية هنا يصبح المنحى خطيراً. الدعوة سامية والأثر مدمر لفن عربي وأدب عربي واحد أترك هذا أمامك لكي تعيد النظر فيه أو لتوضحه لي إذ لم يكن واضحاً واشكركم.

وهنا يتوقف عند الأصوليين يستنير بأرائهم لكن يرفض مصطلحات زمانهم. وأقصد طبعاً بالأصوليين، تشيكوف وموباسان، إدجار آلن بو، لكنه يفضل مصطلحات زمانه، وهذا من حقه طبعاً، فيفضل الأبعاد المصغرة، على التكتيف أو التركيز، ويفضل التأكيد على النهاية بدل مصطلح لحظة التنوير. مع أن المصطلحات النقدية التي استوعبها جيلي العجوز يمكن أن تفي بالغرض ولكنها لا يمكن أن تطرح قضية القصة القصيرة الكويتية، بنفس الطريقة فطريقته وحدها هي القدرة على أن تعطي هذه المداخل المتميزة حقيقة في أسلوبه وأدائه.

وميزة رؤية الأستاذ محمد جمال باروت تمثل في أنها تنظر للعمل الأدبي على أنه يتكون، وفي وقفته عند الزمن يفرق بين زمن الوقائع وزمن القصة أو المتن الحكائي، وفي سياحة متميزة يتعقب أساليب المبدعين في تسطيع وتميع المعالم الزمنية، فإذا امتد زمن الحكاية تداخل زمن الخطاب وأدى إلى تسريع السرد والتقدم بالأحداث واللجوء إلى التلميحات.

إن التصوير — واللغة الفنية الصحيحة (لكنه لا يقبل اللمسة التصويرية) المصطلح الذي كان يجري في زماننا، وكتب به مندور، وكتب به يحيى حقي ورشاد رشدي وكتب به أساطين النقد ولا يزال يكتب به علي الراعي، حيث كتبت به أسس النقد الأدبي العربي الحديث في الأربعينات والخمسينات والستينات والسبعينات، وعليها نشأت هذه المدرسة الحديثة ولكنها تجدد في المصطلح والمدخل، وهذا حقها، ولكن إلى أي مدى سيكون السرد المشهدي مختلفاً عن اللغة التصويرية أو الموقف الحوارية. أيضاً تحتاج إلى مزيد من الإيضاح النظري في هذه الجوانب.

سأختلف اختلافاً واحداً وأخيراً مع الأستاذ لكي لا أطيل حجم التعدد الزمني، ففي حديثه عن الحوار، سنتفق على أهمية الحوار، وعلى الأسس التي ينبغي أن يؤدبها في بناء القصة، ولكننا سنختلف، حين يحصر التعدد اللغوي في تنوع اللهجات،

التحديات في الرواية الكويتية المعاصرة

دراسة : د. محمد المنسي قنديل

تعرض الدراسة لعدد محدد من أعمال كتاب القصة في الكويت تتحدد في أنها بدايات الطريق أو أنها وحيدة لمؤلفيها ، ويرى الباحث أن القضايا التي تثيرها هذه الروايات كثيرة ومتنوعة قدر محاولاتها الخروج واجتياز حالة الأفق . ويقسم الباحث دراسته إلى أربعة محاور تمثل مجموع النتاج الروائي الكويتي :
الروائي في مواجهة التقاليد - الروائي في مواجهة الزمن الماضي
الروائي في مواجهة المكان الآخر - الروائي في مواجهة المستقبل
ويستند الباحث في دراسته إلى مفاهيم أدبية تنطلق من (نظرية التعبير) وهي النظرية التي هي قوام المدرسة الرمانسية .

عموما؛ فالكاتب هنا مأسور برؤيته الجماعية وإحساسه العميق بالتغيرات الاجتماعية والاقتصادية ومهموم بقضايا البحث عن الذات والهوية القومية، يشعر دائما أنه في صراع يومي من التحدي، تحدي للبنى الخارجية التي تهدد وجوده، وتحدي المؤسسات الداخلية العاجزة عن تمثيله.

وشكل الرواية يستجيب لكل هذه التحديات؛ فهو شكل مرن قابل للانفتاح المستمر على جميع الخطابات الأدبية والفكرية والتي هي أشبه بالوعاء المطاط القابل للتشكل وللملاءمة مع المتغيرات التي تفرضها ظروف التطور.

ولكن مشكلة الرواية الواقعية في الكويت أنها أولا تحتاج إلى واقع حي وقائم وملمس تستند إليه وتتطلق منه فتعيد بناءه أو تكون موازية له أو تقيم لنفسها عالما على أنقاضه. عالم يتخذ منه الروائي في كل الأحيان منطلقا ومرجعا. وحتى تكون التجربة رحبة فيجب أن يكون العالم بمثل هذه الرحابة والغنى.

الأفق ضيق والمدى محدود، ولذا فإن محاولات الخروج تستنزف الكثير من جهد المغامرة في الرواية الكويتية المعاصرة؛ فالرواية هي الشكل الأدبي الذي يواجه العديد من الأسئلة الحرجة من الصعب الإجابة عليها. لذا فإن محاولات الخروج لا تتوقف، للهروب أحيانا، وللبحث عن إجابات أحيانا، ولاكتشاف فضاءات روائية جديدة في أغلب الأحيان. وقد تمثل ذلك في خروجات متعددة، خروج من الزمان والمكان والأهم من ذلك خروج عن بنية النص الروائي التقليدي حتى لا تقع أسيرة البنى الأخرى الأكثر ثباتا والأشد صرامة: الاجتماعية والاقتصادية والنفسية، تلك التي تنتصب كالأطوار على حافة الخليج.

وربما كانت هذه الصعوبات هي السبب الذي يكمن خلف قلة النصوص الروائية الكويتية نسبيا. فهي - فيما عدا نتاجات إسماعيل فهد إسماعيل - تكاد تعد على أصابع اليد الواحدة فالدور الذي يقوم به الكاتب الروائي لا تشغله همومه الفنية فقط ولكن عليه أن يمارس دوره كاملا في بنية المجتمع الذي يعيش فيه. أن يكون رائدا ومعلما اجتماعيا حتى ولو حرم من ممارسة دوره، ومفكرا سياسيا حتى ولو لم يؤخذ بقراره، وبذا تحتل القضايا العامة ركنا أساسيا في تكوينه الفكري وأن تتراجع قضاياها الخاصة إلى حافة تقترب به من الخجل عن الإفصاح برغبات الذات، وهو عندما يكتب «نصا» لا تشغله كثيرا الجوانب الجمالية بقدر ما يكون مهموما بعرض التجربة الجماعية والقضايا القومية التي تمر بالمجتمع خلال هذه الفترة وهو يحول نفسه بوساطة هذه الآلية إلى مؤرخ يخترع الأشخاص الخيالية حتى تنخرط في أحداث واقعية.

والشكل الواقعي هو الغالب على الرواية الكويتية، مثلها في ذلك مثل شقيقاتها العربية والرواية في العالم الثالث

المنظمات والبنى يمثل هذه الثقة شبه المطلقة لا يمكن للرواية أن تكتسب هذا الحس الزائف فهي بحث خلف الحقيقة، بحث فردي في أغلب الأحيان، يستعين بأدوات معرفية ترتكز على الحس العميق أنه لا سبيل لمعرفة هذه الحقيقة إلا بالانفصال التام عن التراث السلفي السابق. ومن هنا فإن الرواية هو توجه فردي وابتكاري في مواجهة مؤسسات جماعية متسلطة تعادي التجديد وتعكس الثقافات القديمة الموروثة.

إن تكريس الواقع وإبرازه من خلال الشكل الروائي يتطلب رؤية جديدة تقف الرواية الكويتية والعربية على اعتبارها دون أن تجرؤ على الدخول إليها؛ فإحساس الروائي أنه مثقل بالقضايا الجماعية أكثر من همومه الفنية يضعف ذلك الحس الفردي والسعي لاكتشاف العالم من خلال الرؤيا الذاتية والخبرة الشخصية، فهي تضعف تصوير الشخصيات ذات الخصائص الفردية وتحولها إلى أنماط تمتلك صفات مشتركة ومتداخلة. ونخطئ كثيرا عندما نخلط في رؤيتنا الفنية بين النمط والرمز.

لقد تعرضت في هذه الدراسة إلى عدد محدد من الروايات.. تجمعها أنها جميعا أعمال أولى وأحيانا وحيدة لمؤلفيها، وكان يجب أن استثنى الكاتب الكبير إسماعيل فهد إسماعيل من نسيج هذه الدراسة؛ فهذا الكاتب الخصب يقف مثل شاهد وحيد فوق رصيد من الكتب والروايات يبلغ حجمها سبعة عشرة عملا.. وتقف خلفه خبرة طويلة وتقنية مميزة في عمله الروائي مما يحتم أن يكون تناوله وحده لا بد أن يتم من خلال دراسة مستقلة لأن وضعه في إطار هذه الدراسة يمكن أن يمثل نوعا من الظلم له لأن هذه العجالة سوف تغطي حقه بالتأكيد في أن يظفر بتحليل شامل لكل أركان عالمه الروائي.

قد تكون الروايات - خارج إطار إسماعيل فهد إسماعيل الخصب - قليلة نسبيا ولكن القضايا التي تثيرها كثيرة،

وحين تضيق الرقعة الجغرافية. وتضاف إلى ذلك قيود من العادات والتقاليد والأعراف التي من الصعب الفكك منها؛ فإن الروائي يحاول أن يخترق هذا الأفق الضيق لبحث عن أفق آخر ربما يكون له سنده الواقعي.. وربما يكون عليه أن يرسم خرائطه الذاتية، خرائط للروح وللنفس قبل خرائط المدن والشوارع.

ومشكلة الرواية الكويتية ثانيا أنها تحاول أن تقيم لنفسها منطقها الخاص ضد منطق الثقة المفروض عليها؛ فالرواية بطبيعتها ووظيفتها ذات منزع يميل للانتقاد ومعاداة الموروث والمألوف والبحث الدائب عن كل ماهو جديد، لذا فهي لا تستطيع أن تقبل أي شيء من العالم الخارجي على أنه العالم الحقيقي اعتمادا على منطق الثقة في الوقت الذي تحاصرهما فيه مؤسسات وأنظمة تحاول أن تؤكد هذا المبدأ، فهي تؤكد لها ثقنها المطلقة أنها تملك أفضل نظام للحكم أو للتنمية أو حتى لمواصلة التفكير، وفي الوقت الذي تتمتع فيه كل هذه

دائم في ذهن القراء والنقاد على السواء بين ما تكتبه المرأة وسيرتها الذاتية. وهكذا يتحول ما تكتبه على الورق إلى نوع من الإفضاء أو زلة اللسان بالنسبة للعقل الشرقي، ويصبح الإبداع المتخيل اعترافاً بالغ الخصوصية. وليلى العثمان كما يلاحظ من أعمالها تحاول دائماً - وبكل وسيلة - أن تبعد أمثال هذه الشبهات عن نفسها وهي تحاول أن تؤكد للجميع كما تؤكد لنفسها أيضاً أن ماتكتبه بعيد كل البعد عن سيرتها الذاتية:

فالراوي عندها .. في معظم القصص وخاصة في الروايتين الوحيدتين اللتين أصدرتهما هو رجل .. هي حريصة على أن يتولى صوت الذكر رواية القصة نيابة عنها وعن الشخصيات الأنثوية التي تبتكرها.. لا لأنها ترى أنه البطل وأن الحياة يجب أن تدور من خلال رؤيته الذاتية لها، بل لأنها تحوله إلى قناع كثيف - حجاب - عباءة تخفي خلفها مشاعرها ورؤيتها الخاصة.. تقول في السطور الأولى من روايتها الثانية «وسمية تخرج من البحر»: صورة الجماعة

وتتنوع بقدر محاولات الخروج واجتياز حافة الأفق.. ويمكن أن نقسمها إلى ما يلي:

1 - الروائي في مواجهة التقاليد.

2 - الروائي في مواجهة الزمن الماضي.

3 - الروائي في مواجهة المكان الآخر.

4 - الروائي في مواجهة المستقبل.

وسوف يبين لنا سياق الأعمال الروائية المختلفة ما يحاول الروائي الكويتي أن يطمح إليه.

1 - الروائي في مواجهة التقاليد:

يمكننا أن نفهم مدى المعاناة التي تقع تحت وطأتها كاتبة مثل ليلى العثمان وهي تحاول الكتابة.

إن إمساك القلم أو ولادة العمل الأدبي بالنسبة لها هو انتصار على القهر وكسر للقيود الذي تضعه التقاليد حول معصميتها؛ فالمشكلة التي تواجه المرأة - سواء كانت في الكويت أو في بقية العالم العربي أن هناك مهام محددة وضعها المجتمع لها ليست الكتابة بالتأكيد من بينها. إنه الخلط الذي نواجهه دائماً بين الوظيفة الجسدية للمرأة ووظيفتها الاجتماعية؛ فهي عندما تشرع في الكتابة لا تتخل عن وظائفها التقليدية كأنثى من رعاية الأطفال إلى الاهتمام بشؤون البيت ورعاية الآخرين فقط كما يحب الذكر أن يراها، ولكنها أيضاً تعرض شرف أسرتها للأقويل.

من الواضح أن ليلى العثمان ومن خلال كتاباتها المختلفة كانت تعي هذه الأشياء.. وقد أفرطت أحياناً في الحرص عليها وعدم الخروج عن قاموسها حتى أفقدها ذلك الكثير من حس المغامرة الفنية والجرأة في الغوص خلف النوازع الخفية لشخصياتها.

لا أحد يتعامل مع أدب المرأة بموضوعية؛ فهناك خلط

تموج أمامه. وجوههم المبتسمة دائماً رغم عذابات الأيام ومواجع الليالي. ينسون كل هذا ما أن يتحلقوا في الديوانية الصغيرة. تثور الروح بتذكاراتها. وتتحرك الأذهان. يتناقلون الأخبار. ويعلقون. يتسامرون. يلعبون الدامة. والكوت. ويتبادلون نكات عارية يخفون بها عن أنفسهم».

فهي تحاول هنا أن تتخيل مجلساً مغلقاً من الرجال.. وتتبع بنفس القدر عن أن تصف مجلس النساء المغلق الذي تعرفه جيداً. ولست أعترض هنا على عملية التقمص التي يمكن أن يتبادل فيها المرأة والرجل الأقنعة في العمل الأدبي؛ فهي عملية مشهورة، ولكنها هنا لا تأتي لضرورة فنية بقدر ما تخفي رغبة في التوقي والحذر الشديدين خاصة وأن الخبرة لا تسعف المؤلفة في هذا المجال.

ولكن خبرة الكاتبة الحقيقية تبدو في وصفها لعالمها الروائي ولمفردات البيئة التي تعيش فيها وما تتركه على شخصياتها من تأثيرات.. إنها لا تعتمد على عناصر الطبيعة وجمالية المكان

بقدر ما تحول هذا إلى دلالات ومؤثرات تدخل في نسيج التفاعل مع الشخصيات وبذلك تخلق نوعاً من البيئة يمكن أن نطلق عليها البيئة النفسية تتحرك وسط تضاريسها أنماطها المختلفة.

في «وسمية تخرج من البحر». تمارس المؤلفة ليلي العثمان العديد من تقنيات الخروج للبحث عن موطئ قدم لعالمها الروائي، وهي تلجأ رغماً عنها إلى معالجة الموضوع الأثير لدى عدد من كتاب الخليج وهو رصد التحولات الاجتماعية العميقة التي أصابت بلادهم بعد ظهور النفط. ولأن فترة ما قبل النفط قريبة ورابضة في أعماق الطفولة فهي غالباً ما يتم استدعائها بنوع من الحنين والتعاطف وعقد مقارنة بينها أحياناً تكون صارخة وسط الواقع المادي الذي أحدثته هذه الطفرة الاقتصادية. وتضفي ليلي العثمان جواً من الرومانسية الخالصة على هذه الفترة على خلاف الأسلوب السردى الذي ينحو إلى الواقعية عند وليد الرجب. إن ليلي العثمان تستغنى في كثير من الأحيان عن رصد عشرات التفاصيل الحياتية في سبيل أن تضفي على كل شيء مسحة باهتة ورقيقة تظهر فيها قدرتها على الاستخدام الغنائي للغة.

تختار الكاتبة الطرفين المتباعدين من الواقع الطبقي كي تحاول الجمع بينهما في نسيج واحد.. إنها تخلق تفاصيل قصة العشق من خلال هذا التباعد بين الطبقات.. يقول الراوي: «بيني وبين وسمية فوارق كبيرة. هي ابنة الحسب والنسب وأنا ابن «مريوم الدلالة». هي ابنة تاجر كبير يجول ويصول في بلدان الله. ويأتي بالغنائم. وأنا ابن رجل لا يذكره أحد.. مات وتركني يتيماً..».

هذا التبادل بين الأنا والآخر تؤكد به رسوخ هذا التباعد وعدم رضائها عنه في الوقت نفسه، وهي تمهد بذلك إلى النهاية الفاجعة التي سوف يقود إليها ذلك التفاوت الطبقي،

القارىء، فالطبيعة هنا لا تصبح مكانا ذي معالم. ولكنها تتحول إلى مناخ نفسي ضاغط مليء بالندى.

وفي لحظة اللقاء الوحيد والقصيرة هذه تحدث الفاجعة. يأتي حراس البحر الذين يتفقدون الشواطئ من المهربين.. ويخشى العاشقان من انكشافهما.. وتخشى وسمية أكثر من الفضيحة فتقرر أن تنزل إلى البحر كي تختبئ وسط الموج حتى يمر الحرس. ولكن الخليج الذي يبدو هادئا في ظاهره يتحول هو أيضا إلى جزء من التقاليد الصارمة فينزل العقاب بها، وتتحول لحظة العشق المؤقتة.. إلى موت دائم.. يجرف المد وسمية ولا يترك لعبدالله غير الإحساس بالذنب.

إن التقاليد تنتصر.. ففي صفحات قليلة هي أفضل صفحات الرواية تبدأ أم عبدالله وأم وسمية في صياغة قصة ملفقة يدارون بها موت وسمية بحيث تم الأمر بمحض المصادفة ولا يشم الرجال أية رائحة للتمرد.. ولكن الإحساس

فبالرغم منه - وربما بسببه - يقع عبدالله في حب وسمية. إنها تمثل له مع وجوده أحاسيسه البريئة؛ فهي بالنسبة له الطبقة الأرقى التي يتطلع إلى الوصول إليها. إن عبدالله يحلم معنا أنه سوف يعمل صيادا يركب البحر ليعود بالسماك إلا أنه في أعماقه يكن الإعجاب العميق لطبقة التجار ومنهم والد وسمية على سبيل المثال الذي يركب البحر «ليعود بالغنائم» كأنه فارس أو محارب لا يعود إلا منتصرا. أما بالنسبة لوسمية فقد كان عبدالله هو الذكر الوحيد الذي عرفته - بخلاف أبيها وأخيها - دخل بيتهم وهي طفلة.. ولعبت معه .. ثم أعجبت به عندما كبرت ولم يعد يراها إلا بمحض المصادفة أو عندما يفتعل الحجة لذلك.

تمثل الفصول الأولى من الرواية مقدمة طويلة بعض الشيء.. ولكنها تقضي إلى الفصول الفاجعة في نهاية القصة وهي أفضلها لأنها الأكثر جدة والأكثر احتشادا بروح الحدث. والتقاليد هنا تلعب الدور الرئيسي المحرك للأحداث.. والشخصيات تبدو مستقلة أمامها.. وعندما تحاول أن تثور عليها أو تجد لنفسها معبرا خارجها تدفع ثمن ذلك قاسيا، فبعد مرور فترة الطفولة بين العاشقين - وهي تمر سريعا دون تفاصيل تذكر - نجدهما وقد احتجبا عن بعضهما تماما.. أصبحت البنت محبوسة داخل منزلها خائفة من سطوة الرجال حتى ولو كانوا غائبين عبر البحر.

ولا يكف عبدالله عن إغراء وسمية بالخروج إليه، وهو في الحقيقة يرغب في الدخول إلى طبقتها وامتلاكها، فهو لا يملك ما يقدمه لها غير لحظات من الانطلاق على شاطئ الخليج.

وبذلك يحى في داخلها رغبة الطائر الأسير للحرية والامتزاج بالطبيعة. فبعد تردد توافق وسمية على الخروج من المنزل من خلف ظهر أهلها كي تقابله ليلا على الشاطئ، مقابلة مرعوبة متوترة.. الحوار فيها قصير جدا ولا يعني شيئا.. ولكن الخوف وتوقع ما هو أسوأ ينتقل إلى نفس

إحساس الشماتة «سمعت شهقاتها. تحاول أن تبتلعها ولكن الشهقات تخدعها وتنفلت: أُمي سامحيني. شدت على أسنانها. مدت كفها المرتعش. شدت شعري شدا قاسيا وهي تصب الغضب في وجهي: «ماذا فعلت ياالبنية؟.. جلبت لها العار ياولد». «لا يا أُمي أنا لم أمسها. أحلف برأسك لم أمسها.. وكان هذا عذرا كافيا حتى تتقبل أمه حكايته وتعامل معها.

وتمثل العادات والتقاليد المحور الثاني في الرواية .. فتلك الغلالة الرومانتيكية التي تحيط بها ليلي العثمان روايتها لا يجب أن تخدعنا.. فخلف تلك الغلالة توجد امرأة متمرده على هذه التقاليد. تحاول أن تختار الأسلوب المناسب لتمردها، لذا فهي لا تصطدم.. ولكنها لا ترضخ. إن اللمسة الأنثوية هنا تتأكد من خلال وعي المرأة لأبعاد العلاقات الاجتماعية؛ فهي مغروسة في أعماقها لا تستطيع أن تنساها حتى وهي تحاول الخروج عليها، يقول عبدالله بطل روايتها «منذ ذلك اليوم أخذت أتجاهل التفكير في المستقبل. ذلك المجهول الذي يخضع لحاضر مقيت يستمر. ويزداد. رغم كل الحياة البسيطة الوديعه. رغم المحبة والتآلف. تكبر قيوده معنا. نسمعها. نراها. فروقات لا تظلم أحدا. ولكنها تعيش. تنمو. وتؤكد وجودها في كل موقف...».

هذا الإحساس العميق بقوة التقاليد ورسوخها هو إحساس أنثوي في أساسه. ورغم أنه يرد على لسان رجل فقير ومطحون فإن ذلك الاستسلام القدري له فيه الكثير من استسلام المرأة واستكانتها. والتمرد يبدأ عند الكاتبة من قلبها لحقيقة هذه الأوضاع، وانتقاد الذين كبلوا المرأة بكل هذه التقاليد، فالرجال في الرواية قساة أو خانعون رغم أننا لا نراهم كثيرا.. ذلك الأب الغائب دائما والحاضر رغم ذلك.. وهؤلاء الأخوة الذكور.. إنهم يفرضون ظلمهم وتقاليدهم رغم غيابهم عن مجرى الأحداث.. وعبدالله البطل.. مستسلم..

بالعار والفضيحة يظل جاثما على نفس عبدالله حتى يدمر مستقبله ويقضي عليه في النهاية.

تدور الرواية الصغيرة حول محاور ثلاثة: الأول هو محور العشق. والرواية كتبت أساسا - وهذا هو سر سحرها - حتى تكون قصة حب.. كل ماعدا ذلك فهي تفاصيل أسهمت في إبراز هذا المحور الرئيسي.. لذا فإن الشخصيات في الرواية قليلة جدا.. تكاد تقتصر على الأفراد الرئيسيين الذين يرتبطون بالعاشقين برابطة من الدرجة الأولى.. وأهل القرية أو المدينة الصغيرة التي يعيشون فيها لا يظهرون إلا في لمحات عابرة ولا يكتسبون أية صفات محددة. كان كل شيء يتم من خلال عيني عاشق حذرتين لا تودان رؤية إلا كل مايربطه أو يفرقه عن محبوبته.. والحب هنا برىء وعفيف لدرجة قاتلة؛ فالمؤلفة تدرك جيدا أن شرف الفتاة بل إن شرف العائلة كله محصور بتصرفاتها الجنسية.. ومادام هذا الأمر محفوظا فشراف العائلة مصان.. وبذلك فإن موت وسمية يثير في النفس إحساس التعاطف والجزع أكثر مما يثير

أخرى.. فهناك حلقة الحاضر التي تضم زوجا محبطين وزوجة شرسة غير راضية عنه لا تكتمل الحلقة إلا بموته .. وهناك حلقة الطفولة التي تجمع بين قلبي عبدالله ووسمية وتكتمل مع سن البلوغ وحجبها عنه.. وهناك الحلقة الأخيرة التي تحاول فيه الشخصيات الخروج عن هذا الحصار المفروض عليها وتكتمل هذه الحلقة بموت وسمية. تتداخل هذه الحلقات سويا وتدور حولها جميعا حلقة أوسع وأكثر رسوخا هي حلقة التقاليد التي تمسك في قبضتها كل المصائر..

يرى كثير من النقاد أن السبب في عدم تطور فن الرواية في العصور القديمة هو اختفاء رواية الحب .. تلك الرواية التي تركز نفسها للحديث عن تلك العلاقة بين الرجل والمرأة، ولم يكن لهذه العلاقة أن تنمو إلا بالاعتراف بأن للمرأة فرديتها الخاصة وحقها في التعبير وحرية اختيار المصير الذي سوف تذهب إليه.

وما فعلته ليلى العثمان هنا أنها حاولت تجسيد إحدى

وخانع.. يعيش منقسما بين أزمنة متداخلة ورغبات محبطة.. أما النساء فهن اللاتي يقمن بكل الأدوار الإيجابية في الرواية.. أم وسمية التي لا تعترف بفوارق الطبقات.. ويشمل حبها الجميع من أول ابن الدلالة حتى الحيوانات الصغيرة.. ووسمية التي تتحمل ثمن العشق.. ومريم الدلالة التي تغشي بيوت الجميع وتخدم الجميع دون مقابل.. وسمية تموت.. والأمان تبتلعان أحزانهما وتعملان بقلب بارد ولكنه كسير من أجل إخفاء معالم الفضيحة حتى يأتي الرجال فيجدون كل شيء مستتباً.

ويمثل البحر المحور الثالث في الرواية.. وهو يمثل القاسم المشترك بين أزمنة الرواية.. الماضي والحاضر.. الماضي الذي يمثل الشظف ولكنه ممتلئ بالحب.. والحاضر الذي يمثل الرخاء المادي ولكنه مسكون بالجذب. ومثلما يربط البحر بالزمن يربط بأطراف الحياة والموت.. فقد ربط بين قلب عبدالله ووسمية.. وزرع الموت بينهما أيضا.. إليه دخلت وسمية.. ومنه سوف تبعث من جديد.. «وسمية.. هيا.. اقتربي.. لم أجد صبية غيرك. زوجتي البلهاء تكره رائحتي. رائحة زفر البحر. تقصيني عنها بعيدا وأنا أهرب منها إليك.. إلي بحرنا الذي أخذك أمانة. هو يردك الآن. فهي اقتربي».

ولا تجيد المؤلفة استخدام التنقل بين الأزمنة.. فهناك زمن حي ومتقلب وملء بالأحداث هو الزمن الماضي، وزمن ساكن فيه حادث واحد متكرر وبالتالي لا يحدث التداخل المطلوب.. ولا تنشأ المفارقة الدرامية التي تتطلبها استخدام مثل هذه التقنية.. إنها لا تتجاوز حد المقارنة المباشرة ويصبح الانتقال غير مبرر ولا يضيف جديدا على أحداث الرواية والتطور الداخلي للشخصيات.

القص الروائي هنا ذو صوت واحد يقف على الحافة الفاصلة بين القصة القصيرة والرواية.. وتأخذ في بنائها الداخلي شكل الحلقات المتداخلة أحيانا والمتماسكة في أحيان

التقاليد الروائية عندما وضعت قصة حب جعلت فيها فتاة تحاول أن تبحث عن روحها المتفردة واختيارها الخاص حتى ولو أدى ذلك إلى موتها. لقد فعلت ذلك برومانسية زائدة أحياناً وبلغة إنسانية في أحيان أخرى، ولكنها مع ذلك حافظت على مستوى راق من السرد القصصي مما يجعلها إحدى روايات الحب المهمة في الأدب العربي.. تلك الرواية التي تأخذ من العشق مفتاحاً ومبرراً لانتقاد مجمل الجمود والتخلف في الحياة الاجتماعية.

2 - الروائي في مواجهة الزمن الماضي:

في رواية «بدرية» لوليد الرجب يلعب الزمن دوراً متميزاً. هناك حيز لتفاعل الشخصيات والأنماط التي اختارها.. وهناك نكهة خاصة للمكان الذي تدور فيه الأحداث.. ولكن يظل استخدام المؤلف لعنصر الزمن الروائي من أكثر العناصر إثارة للاهتمام.

إن الفرق بين الرواية الحديثة والملاحم القديمة هو

ذلك الإحساس بصيرورة الزمن وتأثيره على مصائر البشر؛ فالملاحم القديمة كانت تعتمد دائماً على القيم وكانت شديدة الحرص على استخدام أمثلة ونماذج لا زمنية كي تعكس من خلالها الحقائق الأخلاقية الثابتة.

ولكن الرواية الحديثة تحاول الانفصال عن هذا الموروث الأدبي والتركيز على استخدام خبرة الماضي على أنها سبب لكل الملبسات والأحداث التي تقع في الحاضر، وبذلك استطاعت الابتعاد عن عنصر المصادفات غير المتوقعة واعتمدت على المنطق السببي وراء كل شيء. واستخدام عنصر الزمن في رواية بدرية قد أثر على بقية العناصر؛ فقد شاهدنا من خلال صيرورة هذا الزمن كل التطورات التي طرأت على المكان وكيف زالت عادات وطقوس وتبدلت أشكال الشوارع والبيوت.. وكذا يرصد التغيرات التي أجرتها صيرورة الزمن على الشخصيات وبذلك توصل الكاتب إلى استخدام أشد المقاييس دقة حتى يصور آليات التفاعلات والأحداث التي زال بها العالم القديم عالم ما قبل النفط، وحل بدلاً منه عالم جديد هو عالم ما بعد النفط.

كيف يتحدث وليد الرجب عن الزمن؟

«عندما كان حسن الظن أكبر. والمساحات بامتداد أكثر. وغزو الآلات الصفراء التي تدك الأرض تحفر وتهدم لم يحن بعد.. زمان الحب المذبوح والشعر كجرح مفتوح زمان الخرافة والرهبنة. زمان الحوار المتعرجة. والحوادث النصف نصف.. طين وأسمنت.. زمن أخاذ».

يجب ألا نخدعنا هذه اللغة المجنحة والغنائية في الإحساس بالزمن.. فوليد الرجب يحدد زمنه بكل دقة مع السطور الأولى لروايته.. فهي تبدأ عند حدوث إحدى التحولات المهمة في البنية الأساسية للمجتمع. مع دخول الكهرباء إلى الحي القديم وكأن ذلك الضوء سوف يكشف عن كل الأحداث والعلاقات الإنسانية والطقوس والعادات

خلال دورة زمن الأحداث ويتحول ليكون نمطا معبرا عن الطبقة العاملة، وهو لا يتحدث في رسائله إلى حبيبته بدرية عن أحلامه الخاصة بقدر ما يتحدث عن أحلام عامة.. أي أنها تخص المجموع ولا تحدد شيئا بعينه فقد كان يردد دائما في رسائله «إن المستقبل المضيء أماننا والفجر لابد آت بعد طول ظلام..» وبونشمي - وهو واحد من أفضل الشخصيات تصويرا في الرواية فهو يمثل الرأسمالي الجشع الذي يمتلك كل شيء لا يفلت من يده شيء.. «فهو يملك معظم الدكاكين في السوق بما فيها سور الخضار وسوق السمك وسوق العطارين.. فهو بحق شيخ البر والبحر كما يطلق عليه البعض ويتناقل الناس أنه له يدأ في «شركة الجاز» كذلك يستورد الأسمنت والمواد الكهربائية». ينطبق الأمر على العديد من الشخصيات في الرواية، ولكن المؤلف لا يقدم هذه الأنماط في صورة أحادية الجانب بقدر ما يستخدم مهارته اللغوية وذاكرته الشعبية كي تحيط أنماطه بنفحات من حيوية الواقع ومافيه من

والتحولات التي سوف تطرأ على هذا الحي القديم «حولي».. لقد بدأت دورة الزمن الروائي من هذه البداية البسيطة ظاهريا.. وكأنها دورة لا تنتهي إلا بعد أن تتغير كل أنماط الحياة.. وتهدم كل البيوت.. وتغير كل علاقات الإنتاج. ويلقي هذا بظله على كل أنماط الحياة الاجتماعية ولا تتوقف إلا عند حدث ضخم هو العدوان على مصر وبداية الإحساس العميق بالروح الوطنية والقومية التي سوف تذوب فيه الذوات الفردية لأشخاص الرواية..

ورغم هذا الإحساس العميق بدورة الزمن فالكاتب لا يتأسى كثيرا على هذا الزمن ولكنه يحاول أن ينتقي منه أفضل عناصره. تلك العناصر التي تؤكد صورة الذات وامتداد تاريخ الأفراد في المكان. إن هناك ولع غريب - وربما يكون فيه مبالغة أحيانا - برصد كل ألعاب الطفولة وأغانيتها والأساطير المتعلقة بها. يساعد على ذلك أن هناك راو جماعي يروي الرواية هو الأرجح مجموعة من الأطفال تبلورت في نهاية الرواية إلى راو واحد محدد، فهو يرصد هذه العادات قبل أن تزول نهائيا.. وتخفي الحارات بما فيها من ألعاب. لا يرصدها من باب الرثاء على الماضي ولكنه يصورها كمادة للحياة المعاشة ويبعث فيها نوعا من الحيوية الزمنية.

ووليد الرجيب - مثل معظم كتاب العالم الثالث كما ذكرنا من قبل - مشغولٌ بقضايا المجتمع لدرجة تطفئ أحيانا على اهتمامات المستوى الفني في الرواية. كما نلاحظ في الفصول الأخيرة في الرواية؛ فبدرية الشخصية الرئيسية والتي تأخذ الرواية اسمها لا تعبر عن نفسها كفرد أو كامرأة ولكن دورها يتعدى ذلك كي تكون تعبيراً عن كل بنات الكويت.. «كل فتاة كويتية هي بدرية. بدرية هو حبنا الأول والأصيل» على حد كلمات المؤلف في الصفحات الأولى من الرواية، وبذلك يحولها من شخصية خاصة إلى نمط عام.. والأمر نفسه ينطبق على فهد الذي يحبها والذي يكتسب وعيه

مفردات معاشة، وهذه هي الوظيفة الثانية لاهتمامه بتسجيل العادات والطقوس.

لا يمكن تلخيص رواية بدرية دون أن تفقد كثيرا من الروح العامة والمتدفقة الموجودة بين سطورها؛ فلعبة المؤلف هي الزمن.. وهو يجيد تداخل الأحداث في نسيجه المتشابك.. ومن خلال هذا النسيج يقدم شخصياته في تقديم احتفالي يليق بمكانتها وسط الأحداث.. فبدرية تدخل إلينا من خلال الحكى الجماعي.. تلك الفتاة التي لا تنتمي إلى أحد ولكنها تخص الجميع.. «إنها ابنتنا جميعا» كما يقولون.. وهي تدخل كل البيوت وتسهم في كل الأعمال وتستأثر بمعظم الحب خاصة حب فهد العامل في شركة الجاز في الأحمدية. وبدرية تظهر وتتحرك في الرواية طالما أنها تخص الجميع.. ولكن عندما يقرر بونشمي أن يتزوجها فإنها تختفي ظاهريا من مسرح الأحداث وإن كانت تترك في نفوس محبيها الصغار حسرة ومرارة.. أي أن وجودها في دائرة الضوء.. مرتبط بالدور الجماعي الذي تقوم به.. ولا

يبالي المؤلف كثيرا بالدخول وراءها ليحكي عن أحوالها الخاصة أو شعورها بالوحدة والافتقار. إن كل ما نعرفه عنها يصل إلينا بصورة غير مباشرة.. وعندما تقرر بدرية أن تعود إلى دائرة الضوء للمرة الأخيرة فإن عليها أن تلقي من على كتفها كل الأحمال التي ترتبت على زواجها من بونشمي بما في ذلك ثروته..

ولا يوازي شخصية بدرية في قوة الحضور إلا بونشمي الرأسمالي أو سيد البحر والبر.. وهو يدخل في الرواية وسط احتفالية صاخبة ومظاهر توقير كبيرة. وتؤكد أحداث النص التطورات ومراحل الصعود والتدهور التي يحدثها الزمن في هذه الشخصية، وهي بذلك تدخل في علاقات جدلية مع العديد من الشخصيات.. فهو الرجل الذي يمتلك كل شيء في وجه المعدمين والعاملين. سواء في الحي الفقير أو في شركة الجاز، وهي الشيخوخة النهمة التي تحاول تطيل في عمرها ومتعتها في مواجهة شباب بدرية المتدفق وحبها للحياة. وهو العجز وجفاف الحياة في مواجهة زوجته أم نشمي التي كانت سيدة تفيض بحب كل ماهر.. من أول بدرية التي عاملتها كابنة صغيرة لها وليست ضرة.. إلى الأبقار والجواميس التي تظل تحنو عليها حتى تدر لبنها إلى أطفالها وخصلات شعرها المتساقط وأظافرهما التي تضع في شقوق الجدران.. تبقى الشخصيات الثانوية الأخرى.. فهد العامل الذي كان يحب بدرية.. والتي استبدل حبها حين ضاعت منه بانخراطه في العمل الوطني وبدأ دوره واضحا أثناء الاعتداء الثلاثي على مصر عام 1956 ثم أثناء بزوغ الوعي العمالي بعد ذلك. وهناك فلاح الذي رعى فهد منذ بدايته وانتهى به الأمر إلى أن يرقد عاجزا في البيت..

ولا ينسى المؤلف أن يتعرض لبعض الشخصيات الأخرى التي تتداخل في تفاصيل حياتها حكايات الوهم والحقيقة، وأعني بها شخصية الأبله «عبادين» الذي ولد في

دقته.

ورغم عدم اكتمال أركان بناء الشخصية عند وليد الرجب وانشغاله بتحميلها من الرموز والإسقاطات أكثر مما تحتمل فإنها تأخذ عنده دورا غير تقليدي إلى حد ما، فشخصية مثل بدرية تؤثر بالغياب مثلما تؤثر بالحضور، والواقع المرئي حولها يتحول إلى واقع غير مرئي في أحيان كثيرة.

وربما كان العيب الأساسي في بدرية هو اهتمامها أحيانا بالأسلوبية الكلاسيكية؛ فهي بغض النظر عن صفحات البداية لا تغامر كثيرا في البنى الأسلوبية واللغوية، ولعل وليد الرجب ككاتب مشغول بقضاياها الاجتماعية لا يريد أن يقيم أي حاجز بين النص وبين المتلقي، وقد أثر هذا الأسلوب أيضا على طريقتة في تحليل مشاعر الشخصيات فهو لا يتعرض لها بطريقة مباشرة ولكنه يلجأ في كثير من الأحيان إلى استخدام المفاهيم الشائعة.

ويبقى في النهاية أن وليد الرجب يمتلك الأداة الرئيسية للروائي وهي أهمية الواقع

المقابر.. ورضع من امرأة نصف ميتة وواصل الحياة بنصف عقل.. إنه شخصية مثيرة في تصويرها رغم أنها لا تدخل في نسج الأحداث ولكن وجودها يضيف لمسة ضئيلة من تأثيرات الواقعية السحرية على حس المؤلف، وهناك العاهرة رومية.. وقد حفل الأدب العربي كثيرا بتصوير أمثال هذه الشخصيات.. ففي ظل انغلاق المرأة - الأم - الموظفة - المثقفة وتغيبها أحيانا وتحويلها إلى دور هامشي أحيانا أخرى.. أدى ذلك الدور الذي تحتله العاهرة والحرية التي انتزعتها من المجتمع رغما عنه والمصير البائس غالباً الذي تحمله فوق كاهلها. إلى اهتمام الكثير من الأدباء العرب بالذات إلى تحميل ذلك النمط بكل الإسقاطات الأخلاقية والسياسية التي يريد المؤلف أن يصل إليها. إن «رومية» تحمل عند وليد الرجب بعضاً من هذه الملامح، وهو يجسد كل هذا في فصل من أجمل فصول الرواية حين تحاول رومية العجوز أن تعيد الحيوية إلى بونشمي العاجز.. ويتحول الأمر إلى كوميديا سوداء فيه القليل من الضحك والكثير من الأسى.

إن الكاتبة الفرنسية ناتالي ساروت تصيب الهدف عندما تقول إن القارئ يحب أن يتعرف في الكتب على عالم ليس عالمه ولكنه يود أن يكون هذا هو عالمه.. وهذا مايفعله وليد الرجب في بدرية . فهو يعيد تجسيد ذلك العالم بعيداً عن النوستالجيا.. الحزينة.. ولكنه يعود إليه للبحث عن مزيد من الفاعلية. فاعلية الماضي التي تكشف عن الجذور اللامرئية للزمن الحاضر الذي نعيش فيه .. والجماليات في الرواية غير متعمدة؛ فهو لا يقوم بصنع حركات جميلة، أو لغة طنائنة مبالغ فيها ولكنه يفعل ذلك عن طريق الأسلوب الحقيقي والنفاذية المباشرة. وفي الكثير من فصول الرواية - خاصة فصولها الأولى - يتحول الواقع العادي إلى واقع غير عادي ملء بدفقة إبداعية.. ولكن هذه الدفقة تنخفض كثيرا في فصول الرواية الأخيرة ويفقد البناء الروائي جزءا كبيرا من

أحداث روايته فوق أرض لم يذهب إليها وأن يقتفي مسار شخصيات لم يعرفها، وهو مثل العديد من مؤلفات الخيال السياسي يستعين بالدراسات والكتب والأخبار المتناثرة وأحداث التاريخ كي يعيد سرد أحداث روايته.. ويجب أن نحمد للكاتب صراحته وهو يقول في مقدمة الرواية «وأني التمس العذر في روايتي بغياب الأمكنة وأسماء المدن والشوارع والأحياء. لأن الكاتب لم يتجاوز حدود الكويت الشمالية منذ ولادته واعتمد على كتب الآخرين في وصف كثير من الأمكنة والطقوس الروائية وإن كان لا يشكل قصورا للنسيج المتكامل إلا إنني رأيت أن أذكره للذين سيظنون بأنها - أي الرواية - عمل تسجيلي».

ويبقى السؤال هل يمكن أن يقدم المؤلف عملا روائيا بعيدا عن الخبرة الشخصية واعتمادا على الخبرة الثقافية؟ أن عمليات الإحالة والتقمص حاجة ضرورية للأدب بنفس حاجة الإنسان إلى أن يقدم أسطوره الخاصة؟ وهل يصلح الموضوع الذي تناوله وهو موضوع معاصر وحيوي وليس بعيدا عن تناول اليد أو مواطئ الأقدام أن نعمل فيه هذا الخيال؟..

ربما يقدم لنا سياق الرواية الإجابة على هذه الأسئلة؟

إن أحداث الرواية لا تخطو بعيدا عن حدود الكويت. ولا تنأى عن أزمة الغزو التي تعرضت لها، ولكنها تقف تاريخيا وواقعا عند الفترة التي سبقت الغزو مباشرة وهي بذلك تعد الجزء الأول من متتالية طويلة من الواضح أن الكاتب ينوي القيام بها يؤرخ فيها لجذور الطغيان الذي كان السبب الرئيسي في اجتياح بلاده.

وربما كان مفهوما لماذا لم يكتب ناصر الظفيري مباشرة عن غزو الكويت وفضل أن يكتب عن غزو «الأكراد» وأن يتحمل مخاطرة الكتابة عن بلد لم يقيم بزيارته، فقد تمت

الاجتماعي والتاريخي الذي ينطلق منه، وهو لا يرصد التغيرات في الواقع فقط ولكنه يضع عينيه على القوى التي ساهمت في هذا التغير، ويقول في نهاية روائية وفي سطورها الأخيرة: «... لم أسأل كثيرا عن بصرية، إذ قيل أنها شوهدت آخر مرة في مقدمة إحدى المظاهرات يدا بيد، ولوحظ أنها كانت حبلى. وبعدها أختفت. ولم يعلم أحد عنها أي شيء. فتمتعت هذا ثان اخفاء لبصرية. ولما سئلت ماذا .. ابتسمت برضا وقلت ستعود حتما..» وبصرية التي تختفي وهي حبلى ولا ننس أن المؤلف قد أهدى روايته إلى الجنين.. وبذلك تكتمل دورته الروائية وتتصل حلقة الزمن عنده.

3 - الروائي في مواجهة المكان الآخر:

يدخل ناصر الظفيري عالم الرواية من باب الأسطورة السياسية وهو يقدم من خلال روايته الأولى «عاشقة الثلج» عملا مليئا بالطموح، وإن كانت النوايا تبدو أحيانا أكبر من حجم الإنجاز المقدم، فالمؤلف يخطو خطوة واسعة كي يقدم

الأحلام ومن سفر الرؤيا.

إن قادري يكسر قلمه الذي مدح به الرئيس، ولكنه مثل العديد من المثقفين يرتكب الخطوة الخاطئة في المكان الخطأ فيقع في أيدي النظام ويغرق في سجون المظلمة.. أما الحاج مصطفى الرجل الذي شاخ وهو يلعب مع السلطة يحاول أن يجنب نفسه أذاها فيواصل اللعب بأصابع محترقة حتى يحترق قلبه أيضاً.

وفي لعبة زمنية متقنة يعود المؤلف لماضي الشخصيات التي تظهر على مسرح أحداث روايته يحاول أن يصف القرى والجبال الكردية التي تغطيها الثلوج والأطفال الذين ليس أمامهم سوى طريقين إما الانضمام إلى شوار الجبال، أو الاغتيال على أيدي عملاء النظام، وطوال الفصل الأول يتردد اسم ديمو كأنه الأمل والخلاص، يقول الحاج مصطفى «ياقادري أنت لم تعرف ديمو ولن تعرفه، ديمو هو الحقيقة الوحيدة. هو الجانب الرائع لجميع هذه المخلوقات التي تراها وقد نسج أفراحها وملامحها شخص واحد وأعاد

الكتابة بعد حرب تحرير الكويت مباشرة.. أي أن الفرصة لم تكن قد تهيأت بعد كي يكتب عن كل ما أحاط به من ذكريات هذه الأيام.. فالرواية حتى وإن كانت ساخنة يجب أن تطبخ على نار هادئة. واستعراض أزمة مثل حرب الكويت تحتاج إلى تأمل عميق واستكشاف واسع.

كما أن المثير الأساسي في الرواية كان هو شخصية الطاغية.. أو السيد الرئيس.. كما اعتقد.. وهو بذلك يشترك مع تيار أدبي كبير تولد في أمريكا اللاتينية يعادي الديكتاتورية.. وأصدقاء رواية مثل السيد الرئيس التي كتبها أكتافيوباث وخريف البطريك التي كتبها جارسيا ماركيز موجودة بشكل أو بآخر بين ثنايا عاشقة الثلوج.. فهذا الحس الفاجع بالطغيان وتلك الفصول الكثيرة التي تلجأ إلى أسلوب الوصف المباشر لإبراز ضخامة الأحداث، هذه المأساة البشعة التي تشبه مأساة «جرينيك» الأسبانية قبل الحرب العالمية الثانية كانت تمهيدا لهذه الحرب وعنواناً على أفعال الديكتاتورية في كل زمان ومكان.. في زهرة الثلج يعود الأستاذ قادري الصحفي المرموق الذي تعود أن يكتب الافتتاحيات الصباحية التي يشيد فيها بسياسة الرئيس وانتصاراته، ويعود معه الحاج مصطفى الأمين العام للحزب في منطقة الأكراد يعودان سوياً من اجتماع مع الرئيس وعدهم فيه بتحقيق كل أحلامهم ليجد أن البلد قد ضربت عن بكرة أبيها بالأسلحة الكيميائية وأن الرئيس قد غدر بمئات النساء والأطفال والشيوخ العزل وقام ضدهم بعملية اغتيال مروعة..

من هذه النقطة تبدأ أحداث الرواية لتأخذ أكثر من بعد زمني.. في الماضي والحاضر والمستقبل، ولكنها تهدف كلها لفتح ملف هذا النظام والشرور التي يمارسها ضد شعبه أولاً قبل أن يصيب بناها بقية الشعوب الأخرى. إن أوصاف البشاعات التي لا تنتهي في هذه الرواية مأخوذة من كوابيس

نسج أحزانها وملاحمها شخص واحد قد يكون هو ذاته الأول. وديمو الوحيد الذي رسم ملامحه بأخطائه وذنوبه ولكنه رسمها كما يريد.. أنت لم تفهم ديمو.. هذا الوصف لا يعيد تجسيد ديمو فقط ولكنه يجسد كل أخطاء الأكراد ومزايهم أيضاً، ويعطينا المفتاح للمحاور الرئيسية التي تدور حولها رواية «عاشقة الثلج» وهي محاور تأخذ شكل الثنائيات المتضادة كالليل والنهار. لأن العواطف المتضاربة والحادة في الرواية والتي يمتزج فيها العنف بالخيانة والموت لا تترك مساحات من اللون الرمادي أو الباهت.

يدور المحور الأول في الرواية حول ذلك التسلط الحاد الذي تقوم به كل الشخصيات العراقية في الرواية في مواجهة خضوع متسم بالعناد للشخصيات الكردية. والتسلط يصيب الشخصيات بالتشوه والسادية.. وما بين الخوف والوشاية والإيقاع الآخرين تتوزع انفعالات هذه الشخصيات.. وتقودنا الثنائية

للمقارنة بين شخصيتين أساسيتين في الرواية هما عادة التي ترمز للشخصية العراقية.. وديمو الذي يرمز لكل خطايا الأكراد وعنادهم أيضاً.

إن المؤلف يعيد أسطورة جنود الإنكشارية القدامى بطريقة معاصرة.. هؤلاء الأطفال الذين كان الجنود يقتلون آباءهم ثم تأخذهم الدولة كي تربيتهم تربية عسكرية صارمة فيخرجون بلا قلب.. ولا أهل.. ولا نقاط ضعف بشرية أيضاً.. هذا ما فعلته الدولة «بغادة» لقد قتلوا أهلها في غارة وحشية على جبال الأكراد، ثم حمولها غنيمة حية إلى بغداد كي يستولى عليها الحزب هي وغيرها من بقية الرفيقات ويحولن إلى بنات الحزب اللاتي يطعن الأوامر مهما كانت شاذة.. ويقمن بكل العمليات مهما كانت قذرة. إن عادة تفقد كل يوم شيئاً من ماضيها.. وتكتسب مستقبلاً غامضاً بلا ملامح.. لقد فقدت أهلها.. وطفولتها وعذريتها ولم تكتسب في مقابل ذلك سوى قلب لا يعرف الرحمة..

ولعل ديمو هو الوجه المقابل لها، فهو يتشابه معها في نقطة البداية، فقد أهله في إحدى غارات النظام ولكن من حسن حظه أنه لم يقع في أيدي الجنود، تلقفه ثوار الجبل ثم أسلموه إلى الحاج مصطفى يرييه. كان ولداً برياً. مليئاً بالأخطاء ولكنه ملئ بالعشق والإنسانية. وكان صغيراً لم يتعد الخامسة عشرة من عمره عندما استولت عادة على عقله وأغرته بجسدها كي يتحول إلى كائن خائن للأمانة يشي بالحاج مصطفى الذي رباه، ولكن لأنه كان صغيراً، فلم يدرك فداحة مافعله، ولأنه كان إنساناً وليس وحشاً صغيراً مثل عادة اعتراه الندم العميق ولم يجد إلا الجبال يكفر فيها عن أخطائه ويستعد ليوم الثأر من عادة.

هذه العاطفة المعقدة بين عادة وديمو.. تمثل محوراً آخر من ثنائيات الرواية.. ذلك الصراع والتنازع بين الحب والخيانة.. فعادة لا تستطيع أن تحب أحداً.. حتى ولا الحزب

أن الشخصيات الأحادية الجانب كانت تحتاج إلى كثير من العناية حتى تستطيع أن تبدو بحياة حقيقية..

إن ناصر الظفيري يقتحم أفقا جديدة.. لا للرواية الكويتية فقط ولكن للرواية العربية بشكل عام.. وفي تجربة يمثل هذا التدفق وأمام مؤلف يمثل هذا الخيال الخصب فإن المرء لا يملك إلا أن يعترف أنه أمام كاتب متميز لن يرضخ بسهولة للحلول الفنية المتعارف عليها.

4 - الروائي في مواجهة المستقبل:

تمثل طيبة أحمد الإبراهيم أحد مظاهر الخروج غير المؤلف في الرواية الكويتية.. وربما العربية أيضا.. فهي تخرج إلى المستقبل كي تساهم في كتابة نوع أدبي مازال وليدا في اللغة العربية رغم أنه قد أصبح نوعا عتيدا في الآداب الغربية وأعني به أدب الخيال العلمي.

إنها تقدم تجربة فريدة من نوعها رغم الملاحظات العديدة التي يمكن أن نرصدها من

الذي تنتمي إليه.. إنها تفعل ذلك بدافع الخوف.. والخوف يشوه الروح ويولد داخلها عنفا مضادا يتخيل المرء دائما أنه للدفاع عن نفسه قبل أن يكتشف أنه من أجل العنف ذاته. هي لا تسمح لنفسها بالحب.. مرة واحدة أطاعت نداء غرائزها واختارت ضابطا عابرا في الطريق.. وكان الآخر جزءا من الآلة العسكرية للنظام مثلما كانت هي جزءا من آلهة الاستخبارية ولم يجمعهما الفراش سويا إلا بعد أن دشنا ليلتهما بجريمة قتل لسائق مصري مسكين وقع في طريقهما بالمصادفة.

أما ديمو فقد تحولت تجربة عشقه الأولى إلى كابوس.. وأدرك أن الخيانة قد قادتته إلى مستنقع لا خلاص منه إلا بهرب طويل.. وهو يهتف لنفسه.. «أنت في ورطة يا ذبابة البراز. ليتك لم تتعلم ولم تعرف كيف تقرأ الأسماء التي غابت، أنت في ورطة لأنك التهمت كل الملعبات الفاسدة مجتمعة كلها في علبة واحدة. ليس أمامك خيار آخر.. إما أن تذهب في ذلك النفق الطويل أو تهرب إلى جبالك. عد من حيث كان لك أن تأتي. إن هواء الجبال سيغسل رثيتك من عفن الهواء هنا..» ورغم أن ديمو يهرب إلى الجبال كي ينقذ البقية الباقية من روحه إلا أنه لا ينسى ثأره من غادة التي يجب أن تنال جزاء خيانتها لعشقه. وعندما تموت غادة تموت مرتين.. مرة يأكلها الحزب الذي يأكل أبناءه، ومرة يقتلها ديمو.. وفي الواقع أنها كانت ميتة أصلا قبل هذا وذاك.

ويمثل المحور الأخير العناد.. عناد الشعب الكردي الذي يزوده بإرادة البقاء.. أو بالأحرى لقد غلب الطابع الميلودرامي على مجرى الأحداث أيضا.. فامتألت الرواية بالفواجع والمآسي وتكاثر القتل من دون مبرر.. فالكاتب هنا يخلق أسطورة سياسية.. وليس مهما أن تكون واقعية أم لا.. ولكن المهم الواقعية الفنية التي تعيد تجسيد هذه الأسطورة وأن تزودها جيدا بالتفاصيل والشخصيات المطلوبة.. إن ذلك الحس الميلودرامي قد أضعف معطيات هذا الواقع كثيرا كما

الأساس.. فهي تمتلك الكثير من ملامح الثورة العلمية في المستقبل خاصة ثورة الهندسة الوراثية وهو حقلها الأثير في الروايات الثلاث «الإنسان الباهت» و«الإنسان المتعدد» و«انقراض الرجل» والتي يمكن اعتبارها رواية واحدة كما قلت من قبل لأن كل واحدة منها مبنية على الأخرى..

وهي تملك مفرداتها العلمية الخاصة بها فالإنسان الباهت هو الذي يتعرض للتبريد مدة طويلة من الزمن ثم يعود للحياة مرة أخرى بعد أن تتبدل صفات الحامض النيوكليكي داخل جسده وهو الحامض الذي يحدد الصفات والملامح.. وهو إنسان باهت لأن مكوناته الأساسية دائمة التبدل.. والإنسان المتعدد هو ذلك الذي خرج من زرع خلايا أحادية الصفات في إحدى البويضات وتم خلق نسخ من الشخص نفسه، وتعد عملية التناسخ أجزاء عضوية حية لاستبدالها وقت الحاجة وأحيانا تمثل التكاثر والقوة والسيطرة لأن الذين يحكمون هم شخص واحد مهما تعددت نسخه..

ماذا يمكن أن نقول عن الرواية الكويتية في نهاية هذه الجولة؟

إنها رواية مستقبليها هو المغامرة.. وإن كانت قد بدأت بالخروج فإن عليها أن تواصل قفزها فوق كل الجواجز التي توضع أمامها حتى تلتحم بنسيج الرواية العربية التي خرجت منه.. ومستقبل الرواية الكويتية هو أن تكون حادة.. ناقدة.. نافذة.. هدفها التعرض لكل خفايا القضايا التي تؤرق هذا المجتمع والتي تعطيها خصوصية أيضا.

ومستقبل الرواية الكويتية أن تبحث عن لغتها الخاصة وأن يواتي روادها الجراءة على كسر مألوف التراكيب اللغوية والخروج بلغة يختلط فيها الحلم بالواقع.

خلال كتبها الثلاثة التي هي في الحقيقة امتداد واحد في الزمن المستقبلي، ولأن فيها الأشخاص نفسها الذين يتناسلون جيلا بعد جيل.. فهي مثل معظم كتاب الخيال العلمي تحتفظ بنفس الشخصيات، ونفس أسماء الأماكن ونفس التعبيرات العلمية التي تختارها أو تشتقها كي تقدم رؤية ممتدة.

وأدب الخيال العلمي مازال الكثيرون لا يعترفون به حتى الآن، فهو فروض خيالية عن زمن لم يأت بعد يقوم بها أشخاص لم يوجدوا، وهكذا يخضع كل شيء لمنطق الخيال المطلق، ولكن هناك أيضا من يؤيدون هذا الأدب الذي يجب أن يعتمد على حقائق علمية منطقية ومعترف بها وهم يعتبرونه أول ثورة حقيقية ضد الأدب الكلاسيكي الذي يعتمد على مفردات الواقع، إنه إعمال للمخيلة البشرية ووضع خطوط المستقبل كما يجب البشر أن يعيشوه أو كما يخشونه أيضا.

وطيبة الإبراهيم تقدم اقتراحاتها الأساسية على هذا

تعقيب على (البحث عن أفق)

التحديات في الرواية الكويتية المعاصرة

د. عبد الرزاق عيـد

مشكلة الرواية
الواقعية في الكويت في أنها
تحتاج إلى واقع حي ملموس حتى
تكون التجربة رحة من جهة، وأنها
تحاول أن تقيم لنفسها منطلقها الخاص
ضد منطق الثقة المفروض عليها من جهة
أخرى، ومن ثم لم تتمكن الرواية
الكويتية من ممارسة طبيعتها ذات
المنزع النقدي للوصول إلى
شكل جديد.

النصوص الروائية الكويتية، ويثير عددا من المسائل التي تستوجب التوقف للحوار والمناقشة.

فالباحث يعزو قلة النصوص الروائية إلى عدة صعوبات:

1 - تحتل القضايا العامة ركنا أساسيا في التكوين الفكري (لروائي) حيث تتراجع قضاياها الخاصة إلى حافة تقترب به من الخجل عن الإفصاح برغبات الذات، وهو عندما يكتب «نصا» لا تشغله كثيرا الجوانب الجمالية بقدر ما يكون مهموما بعرض التجربة الجماعية والقضايا القومية.

2 - الشكل الواقعي هو الغالب على الرواية الكويتية، مثلها في ذلك مثل شقيقاتها العربيات والرواية في العالم الثالث عموما، فالكاتب هنا مأسور برؤيته الجماعية وإحساسه العميق بالتغيرات الاجتماعية والاقتصادية وبقضايا البحث عن الذات والهوية القومية.

ومشكلة الرواية الواقعية في الكويت أولا: أنها تحتاج إلى واقع حي قائم وملمس.. حتي تكون التجربة رحية فيجب أن يكون العالم يمثل هذه الرحابة والغنى، في حين أن الرؤية الجغرافية ضيقة، بالإضافة إلى قيود العادات والتقاليد والأعراف، التي تحول دون ذلك.

ومشكلة الرواية الكويتية ثانيا: أنها تحاول أن تقيم لنفسها منطقها الخاص ضد منطق الثقة المفروض عليها، حيث لا يمكنها ممارسة طبيعتها ووظيفتها ذات المنزع النقدي ومعاداة الموروث والمألوف والبحث عن كل ماهو جديد، ويخلص إلى تعريف الرواية بأنها توجه فردي وابتكاري في مواجهة مؤسسات جماعية متسلطة تعادي التجديد وتعكس الثقافات القديمة الموروثة.

ليستنتج أن الرواية الكويتية والعربية لم تجرؤ على الدخول إلى أعتاب الرؤية الجديدة التي يتطلبها الشكل

يقوم الدكتور / محمد المنسي قنديل في مداخلته (البحث عن أفق) بتناول نماذج أربعة، ربما تكون هي مجموع النتاج الروائي الكويتي إذا استثنينا ما استثناه الباحث - نتاج إسماعيل فهد إسماعيل.

ويقوم الباحث بتناول هذه النماذج من خلال توزيعها على أربعة محاور:

1 - الروائي في مواجهة التقاليد.

2 - الروائي في مواجهة الزمن الماضي.

3 - الروائي في مواجهة المكان الآخر.

4 - الروائي في مواجهة المستقبل.

إن مداخلتنا هذه بوصفها تعقيبا، فلا بد لها من أن تترسم خطوات البحث ومتوالياته، وأن كنا لن نطيل في تضمين الشواهد، نظرا لأن البحث بين أيديكم.

يمهد الكاتب تناول محاوره الأربعة بمقدمة يعرض فيها للأسباب الكامنة خلف قلة

الروائي، لأن الروائي مثقل بالقضايا الجماعية أكثر من همومه الفنية.

إن تقليل الصعوبات والمعوقات أمام الرواية الكويتية - يستند وفق منطق الباحث إلى ثنائية قوامها التناقض بين الهم العام والهم الفني، بين الانشغال بالقضايا الجماعية والقضايا القومية وبين الانشغال بالجوانب الجمالية، على اعتبار أن هذه الجوانب الجمالية لها مجالها الخاص بـ (الرغبات الذاتية - الحس الفردي، الرؤيا الذاتية، الخبرة الشخصية، التوجه الفردي)، وعلى هذا فإن الباحث يستند إلى مفاهيم أدبية تنطلق من (نظرية التعبير) أي أن الأدب تعبير عن الذات. وهذه النظرية تشكل قوام المدرسة الرومانسية والموقف الغنائي.

ومن هنا نتبين ما معنى إلحاح الباحث على أهمية القضايا الخاصة للكاتب الروائي والرغبات الذاتية التي يرى في تراجعها، مظهراً من مظاهر التصور.

في حين أن ما يعتبره الباحث قصوراً، يعتبر ركناً أساسياً من أركان البنية التكوينية للرواية الحديثة، بل ينظر إلى موضوعه استبعاد الكاتب لقضاياها الخاصة ورغباته الذاتية بوصفها أحد المظاهر المعيارية لتقدم الرواية عبر تاريخها وصولاً إلى لحظة الراثة التي أعلنت موت المؤلف بتطرف وغلو.

فعند أرسطو الذي أهمل الشعر الغنائي حتى أنه لم يصنفه في أنواع الشعر (الملحمة - المأساة - الملهة) والقضايا العامة تشكل المادة الأساسية لموضوعات الشعر، وليس هناك أدب عظيم. لم يكن شاهداً على عصره بأهوائه واتجاهاته وقضاياها وتحولاته الكبرى، فالشعر بالنسبة لأرسطو أشمل من التاريخ وأعظم شأنًا من الفلسفة.

إن (نظرية التعبير) عن الرغبات الذاتية والحس الفردي، والرؤية الذاتية، قد تلامس بعض جوانب التجربة الشعرية

الرومانسية، فتضيء جانباً، من جوانبها الدلالية المتصلة بموضوعة الصدق الفني، معاناة التجربة عن التأمل.. إلخ. لكن هذه النظرية لا تقدم أية فائدة موجودة لنظرية الرواية، لأن النقد الحديث يلح على طريقة وجود النص ونسق تنفيذه.

فلوير الذي ينظر له من قبل منظري الرواية الجديدة باعتباره المؤسس للجمالية الروائية المستقلة عن مرجعيتها وعن المعايير الخارجية لقياس جمالياتها، أي الذي يرفض الاحتكام للقضايا العامة، هو القائل بمبدأ «الكاتب المتخفي» فمنذ منتصف القرن التاسع عشر 1852 يعلن «أن الكاتب في روايته يجب أن يشابه الإله في الكون: فهو حاضر في كل مكان ولا يرى في أي مكان».

ومن عوامل قصور الرواية الكويتية - حسب الباحث - غلبة الشكل الواقعي، وهي مثل شقيقاتها العربيات والرواية في العالم الثالث.

استناداً إلى ما تقدمنا سنجد أن بديل الشكل الواقعي الذي

ومحدودية المساحة الجغرافية وهيمنة العادات والتقاليد والأعراف، وسيادة الأمثلة القائمة على الثقة المطلقة ولحكمة النظام، فإنها بلا شك تضيء ما يعثر هذه الرواية من قصور».

لكن هذه العوامل - إذا استثنينا ضيق المساحة - نجدها عوامل مشتركة مع المحيط العربي، فلا بد من تلمس ضعف هذا الانتاج في خصوصية البنية الاجتماعية للمجتمع الخليجي عامة، عند هذا نرى أن الرواية الكويتية تحقق اختراقا لهذه البنية، وهذا الاختراق المتميز خليجيا إنما يعود بالضبط إلى مانعاه - الباحث - على الروائي الكويتي المنقل بالهم القومي ومشكلة الهوية والبحث عن الذات وطموحه لأن يكون رائدا ومعلما اجتماعيا، فبنية المجتمع الخليجي المغلقة على الموروث والأمثلة وحكمة الأب (البطركي) وهباته، لم تتح على مستوى الإبداع الفني إلا استمرار تقاليد النزعة الغنائية في الشعر.

والاختراق الإبداعي إنما كان يتحقق كمعادل فني لنمو الوعي القومي وتحسس الذات بوصفها كيانا ينتمي حضاريا إلى أمة وليس إلى فخذ أو عشيرة أو قبيلة، الانتماء إلى شعب وليس إلى رعية، إلى جماهير وليس إلى جمهرة.

وهذا ما التقطه بحصافة فنية وليد الرجيب في (بدرية) فتكون الوعي النقابي وتحسس الهوية الوطنية والقومية، واضرابات العمال والتضامن مع مصر خلال العدوان الثلاثي، كان إيذانا بتكوين هويات المجتمع الحديث (الجنين) الذي يهديه روايته.

إن اتساع الرؤية وشموليتها وتحسس أبعاد كيانيتها القومية، هي التي أتاحت التفاعل مع الفضاء الأوسع للثقافة العربية والاندماج فيها، وهي التي تفسر ثقافيا وفنيا أن يصدر إسماعيل فهد إسماعيل منذ عقدين خارج سربه، وأن يكون رائدا للنثر الروائي في الخليج بوصفه مؤشرا دلاليا على

يرفضه الكاتب إنما هو الرومانسية وليست الرواية الجديدة. هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإن إدراج الرواية الكويتية بالعربية والعالم الثالثة للحكم بالقصور، لن يستقيم انطلاقا من الحكم المسبق بالتخلف العربي والعالم الثالثي، لأن المتخلفين في هذا السياق لم يبرهنوا على تخلفهم في مجال الإبداع الروائي، وهذا الأمر واضح بجلاء من خلال ما قدمته الرواية الأمريكية اللاتينية في العقدين الأخيرين، مما يجعل من العالم الثالثة مصطلحا غير مجد في هذا السبيل، بل يكفي أن نأخذ مثالا واحدا من الرواية العربية (رواية نجيب محفوظ) الذي طالما اتفق على أنه مثال ريادي للواقعية، لوجدنا أن الرواية المحفوظية ملتقى لمجل التيارات الفنية والتقنية التي عرفها تاريخ الرواية عالميا، فهذه التيارات عندما تتغلغل في الكتابة المحفوظية عبر (التناص) فإنها سرعان ما تتلاشى في نص محفوظي بامتياز.

هذا ما يتعلق بالعوامل الخارجية المتصلة بضيق

ألصق بالتجربة الفردية والذاتية، فلقد كان طموحه أن يرتقي بصوت الشعر إلى مستوى الإبداع وعلى مستوى النظرية لأن إسماعيل فهد إسماعيل كالشغفري في لاميته العربية، ينتج نصه الروائي كمخلوع عن تقاليد قومه الأدبية، ولذا فهو ينتج نصا عربيا هو ثمرة تفاعله مع الرواية العربية في فضائها الإبداعي والنظري الشامل، فكسبه الأدب العربي وخسره الأدب الخليجي.

بعد هذه المناقشة سنعرض المحاور الأربعة التي وضعها الباحث:

1 - الروائي في مواجهة التقاليد:

بعد أن يعرض - الباحث - تحت هذا العنوان معاناة ليلى العثمان مع الكتابة نظرا للخلط بين وظيفة المرأة الجسدية ووظيفتها الاجتماعية، وللخلط بين الشخصية المبدعة المتخيلة والسيرة الذاتية للكاتبة، ولذا يرى أن ليلى العثمان أفرطت أحيانا في الحرص مما أفقدها الكثير من حسن المغامرة الفنية

أن تكون نوايا وعي مدني حديث، والمفارقة تتبدى من خلال أن قراء الرواية العرب يعرفون إسماعيل فهد إسماعيل الروائي، لكن قلة منهم الذين يعرفون أنه كويتي.

فالرواية كانت معادلا فنيا وجماليا على المستوى التاريخي لولادة المجتمع البورجوازي فهي ملحمة حسب (هيجل) وعلى المستوى الاجتماعي كانت ثمرة تكون الجماهير كقوة شعبية دخلت مسرح التاريخ وانتزعت الاعتراف بوصفها كيان المجتمع وليس العامة، الدهماء، السوق، الرعا؛ فمن خلال حياة هؤلاء الناس وأفراحهم وأعيادهم وتقاليدهم المهرجانية والكرنفالية ولدت الرواية كتعبير عن حياة هذا العالم السفلي حسب باختين، وعلى المستوى السياسي كانت معادلا لانتزاع شرعية حقوق الإنسان في التفكير والتعبير والسلوك والتنظيم السياسي والنقابي، وعلى المستوى الثقافي كانت معادلا للعقلانية على مستوى التفكير ورؤية العالم، أي أنها الشكل الفني المركب والمنضد لمجتمع أخذ يتركب ويتنضد في مبنى مؤسساته متداخلة التركيب والتعقيد، حيث التعبيرية (الأدب تعبير عن الذات) أصبح من المعاني القديمة التي تعبر عن ذات بسيطة تنتمي إلى مجتمع القرية، وليس إلى مجتمع المدينة الذي هو أكثر تعقيدا بما هو أكثر تركيبا، ولذا فعندما ستنبعث التعبيرية من جديد في القرن العشرين مع ابسن وسترنديبرغ فستكون تعبيرية شرسة عنيفة، مدمرة، تعبيرية بمخالب وأظافر.

بل إن أكثر المغالين في الدفاع عن الذاتية في الإبداع الفني، سيقرون لاحقا في أن الشكل الفني تحقيق موضوعي للانفعال الذاتي على حد تعبير فيلسوف الحداثة بنديتو كروتشه، وأن الشكل الفني ينبغي أن يكتسب صيغة رياضية في نظرية إليوت عن (المعادل الموضوعي) وإليوت هنا لا يتحدث عن الرواية، بل عن الشعر ذاته الذي هو

من البحر».

ثم يتعرض لموضوع الرواية واختيار الكاتبة لطرفين متباعدين طبقيا، وأنها من خلال هذا التباعد تخلق تفاصيل قصة العشق، ورفضها لهذا التباعد، ممهدة بذلك إلى النهاية الفاجعة التي يقود إليها هذا التباعد الطبقي ثم يعرج إلى موضوعه الأساسي «مواجهة التقاليد» فيرى أنها «هي المحركة للأحداث، والشخصيات تبدو مستقلة عنها أمامها» ويرى أن إغراء عبدالله لـ (وسمية) بالخروج، إنما هو في الحقيقة «يرغب في الدخول إلى طبقته وامتلاكها، لتتحول في لحظة العشق المؤقتة، إلى موت دائم، حيث انتصار التقاليد بتلفيق أم عبدالله وأم وسمية قصة موت وسمية لمدارة الفضيحة، فضيحة التمرد».

ثم يتناول ثلاثة محاور في الرواية، محور العشق حيث الرواية كتبت لتكون قصة حب، لذا فالشخصيات في الرواية قليلة جدا، وأهل القرية لا يكتسبون أية صفات محددة، والحب برئ وعفيف إلى درجة قاتلة، وموت وسمية يثير في النفس إحساسا بالتعاطف والجزع أكثر مما يثير إحساس الشماتة،

فخلف تلك الغلالة توجد امرأة متمردة على هذه التقاليد متلمسة إحساسا أنثويا عميقا بقوة التقاليد، فالرجال قساة أو خانعون، والنساء هن اللواتي يقمن بكل الأدوار الإيجابية.

والمحور الثالث يتمثل بالبحر، وهو يمثل «القاسم المشترك بين أزمنة الرواية، الماضي والحاضر، الماضي الذي يمثل الشظف ولكنه ممتلئ بالحب، والحاضر الذي يمثل الرخاء المادي ولكنه مسكون بالجذب».

ويخلص إلى أن الكاتبة لا تجيد استخدام التنقل بين الأزمنة، حيث العلاقة بين الماضي والحاضر لا تتجاوز حدود المقارنة دون أن تنتج مفارقتها الدرامية.

والجراحة في الغصوص خلف النوازع الخفية لشخصياتها.

ولهذا يرى أن روايتها الوحيدتين كان بطلهما رجل تحوله إلى قناع كثيف - حجاب - عباءة تخفي خلفها مشاعرها ورؤيتها الخاصة، وهو يرى أن هذا الأمر لاستدعيه ضرورة فنية بقدر ماتخفي رغبة في التوقي والحذر الشديدين.

بينما تتبني الخبرة الحقيقية للكاتبة في وصفها لعالمها الروائي ولمفردات البيئة، ورصد التحولات الاجتماعية العميقة التي أصابت البلاد بعد ظهور النفط، ومن خلال نوع من الحنين إلى الماضي تضفي عليه جوا من الرومانسية الخالصة التي تستغني عن التفاصيل الحياتية لتضفي على كل شيء مسحة رقيقة تظهر فيها قدرتها على الاستخدام الغنائي للغة، وفي حقيقة الأمر أن الغنائية لا تستخدم اللغة بل هي تنحل في اللغة إذ تذيبها.

تلك هي السمات الفنية العامة التي يتطرق لها - الباحث - قبل تناوله لعناصر القص في رواية «وسمية تخرج

الرجل والمرأة.

ليل العثمان تكتب كأن الكتابة امتداد لحضورها، أو أن حضورها امتداد للكتابة، والكتابة بالنسبة لها شأن أليف، وديع، حار، صميمي تنتجها بأسلوبية هامسة وكأنها نجوى النفس أو فيض الخاطر.

والتساؤل هنا هل أفرطت حقاً في الحرص، تجنباً للبس الخلط بين الكاتبة وشخصياتها، أو شخصياتها ومسيرتها الذاتية؟

منذ تعرفنا على كتابة ليل، كان السؤال ينهض باتجاه مضاد، هل يمكن للمرأة في المجتمع الخليجي أن تكون على هذه الدرجة من المكاشفة والاظهار لأهواء النفس وقلق الجسد؟ هذا التساؤل يتصل بقصصها على الأقل، بل يكاد القارئ أن يعبر عن ضجره من هذا الإلحاح على الموضوعات التي تتصل بعالم العلاقة بين الرجل والمرأة التي يقمن على كتابتها والكتابة النسائية العربية، وهاهو سلدون يرى فيها ظاهرة عالمية. وهذا مؤشر ينطوي على دلالات

والقص الروائي هنا ذو صوت واحد، يقف على الحافة الفاصلة بين القصة القصيرة والرواية، إلا أن قصة الحب هذه، تنطوي على رومانسية زائدة أحياناً، وبلغة إنسانية في أحيان أخرى، ولكنها مع ذلك احتفظت بمستوى راق من السرد القصصي، مما يجعلها إحدى روايات الحب الهامة في الأدب العربي. تلك الرواية التي تأخذ من العشق مفتاحاً ومبرراً لانتقاد مجمل الجمود والتخلف في الحياة الاجتماعية.

مما لا شك فيه أن للكتابة النسائية خصائصها الأسلوبية، ليس لأن الأسلوب هو الشخص حسب بيفون، بل لأن الأسلوب هو النص حسب ديفاتير، والنص يرتبط بأدبيته، والأدبية ترتبط بالفردة، والفردة أسلوب، والأسلوب هو النص، وأن خلو أي نص من الأدبية يرفع عنه صفته كنص، فالنص فريد دائماً في جنسه، فردة أسلوبه، وهذه الفردة هي معطى أدبيته.

والكتابة إذ تتحول اليوم إلى امتداد للكينونة، امتداد للجسد بكلية حضوره الأونطولوجي، فإن الأسلوب يصطفي الكتابة إلى خصوصيته النصية.

والكتابة إذ تستعلن نفسها حضوراً، وتحققاً، إشعاعاً حسياً لانبثاق الفكرة، جسداً تستعلن النفس والفكرة عن وجودها بحضوره، فلا بد للكتابة النسائية بهذا المعنى من أن تشف عن ذاتها كينونة متميزة وحسا فريداً.

وأما سلدون في كتابه (النظرية الأدبية المعاصرة) يتناول التيارات النقدية التي عرفها القرن العشرون، ويفرد للكتابة النسائية اتجاهها، وأن الاتجاه المفتوح على كل التيارات والنظريات والمناهج التي تسهم في إبراز الكتابة النسائية، إذ يرى أن لهذه الكتابة محاور خمس، هي البيولوجيا، التجربة - الخطاب - اللاوعي والأوضاع الاجتماعية والسياسية، وهذه المحاور بأغلبها تدور حول الاختلاف في الجنس بين

نحن هنا نتحدث عن الشخصيات كقواعل، كعوامل، أي من خلال ما تقوم به من فعل، حدث، وليس ما يقال لنا عن هذه الشخصيات من قبل الراوي أو السارد، فهذا أمر لا يدخل في الوحدة التوزيعية التي تنتج الوظائف التركيبية لعناصر المتن الحكائي.

فلو رسمنا مخططا دلاليا لشخصية عبدالله وفق ترسيمة غريماس، لوجدنا أن العوامل المساعدة لعبدالله في تحقيق هدفه وهو الخطوة بـ (بوسمية) تبلغ درجة الصفر، حيث لا تقدم لنا الحكاية سوى العوامل المعوقة التي تحيل دونه وهذا الهدف، وهي عوامل لا تبدو للمتلقي بوصفها عوامل مضادة سلبية، بل إن المتلقي سيجدها عوامل موضوعية، حيث المتلقي لن تقنعه منطقية الأحداث وحضور عواملها الركنية بحقوق عبدالله في هذا الحب، مهما حاول الراوي (الكاتبة) إن يدفع الوجبات الادماجية ذات الوظيفة الاستبدالية، أن ترافع بلاغيا عن حقوقه العشقية. فهو ابن (مريوم الدلالة) وابن رجل لا يذكره أحد، وهو على مسار متواليات القص لا يبرهن على مزايا تجعله يرتقي فوق أصله المتدني هذا، لكي يكسب قلب (وسمية) وتعاطف وتضامن المتلقي.

فكل قصص الحب وحكاياته، تنطوي على الماثرة التي ينجزها البطل ليفوز بقلب الحبيبة، وتاريخ الأدب العالمي منذ قصص الفروسية إلى قصص الرعاة، كان لا بد للبطل أن ينتصر على أصله الوضع بعظائم الأعمال، أو على دمامته أو قبحه بجميل الخصال، وحكاية عنتره ليست خصوصية الخيال الاجتماعي العربي الذي يصوغ أساطيره الجميلة، بل هي أسطورة تتلاءم مع المخيلة الإنسانية إذ تبحث عن الفردية والتميز الذي يرتفع بشأن عاشر الحظ.

إن الكاتبة التي تحركها فكرة الحب المغتال في المجتمع التقليدي، دفعته باتجاه صياغة حكاية لتكون موضوعا

سوسيولوجية توحى لنا، بأن عالم المرأة لا يزال بعيدا عن الأهواء الاجتماعية الكبرى والمصائر التاريخية الفاصلة والشاملة، وربما لأن مشكلتها تلاحقها في كل تفاصيل حياتها، مادامت المرأة مستقبل الرجل على حد تعبير أرغون، في الوقت الذي يصير الرجل (المشكلة) على أنها حاضر لحظته الغريزية. وعلى هذا فالمشكلة قائمة في كل اللحظات ما دامت غير قادرة على إلغاء مشكلتها (الرجل).

ولذلك فإننا لا نرى في اختيار الكاتبة للرجال كأبطال لروايتها (وسمية تخرج من البحر) و(المرأة والقطعة) على أنهما قناع أو حجاب، بمقدار ما هم أبطال حكايات مجتمع لا بطولة فيه إلا لذكورة جوفاء.

والمرأة هي الضحية (وسمية - حصة) الأولى ضحية رجل لا يملك أية مقومات تخوله أن يكون جديرا بهذا الحب، والثانية ضحية رجل عنين تفتك هواجسه ووساوسه بالمرأة التي أخلصت له بقلبها وجسدها، دون أن يستحق ذلك.

روائيا لقصة حب، والدكتور قنديل محق في تشخيصه لهذا الجانب.

ولذا فقد مهدت أنا في إطار العرض السابق على الحكاية بتقديم شخصية عبدالله كبحار يمتلئ بالفتوة والفتنة (فهو يكره اليأس، يحارب الخضوع، يعرف أن البحر، هذا الكبير الجبار، رغم كل شيء حنون، معطاء.. ظل رغم كل الظروف طفلا حائما، ورغم كل القسوة والحرمان، ظل الأمل يزيح عن نفسه أودية اليأس والخذلان.. وهو لم تهزمه فكرة أنه دون المستوى المطلوب..) ص 7.

هذا التقديم يذكرنا بمناخات البطولة في روايات حنا مينه (المرسني - الطروس - سعيد الحزوم) لكننا سرعان ما يتكشف لنا عبر متواليات الأفعال، وهي قليلة في كل الأحوال، عن شخصية ابن دلالة فعلا يحمل (بقجة) أمه لأهل حبيبته، ويتعرض للطرده من قبل أخيه، وللتهديد بكسر رجله، وهو ينصاع ويخشى حتى الاقتراب من بيتها، ورغبته في الانتصار على فقره ودونيته الطبقيّة لم تشكل حافزا للتحدي، بل نجده يتطلع بمسكنة لاقتناص (وسمية) البريئة، وهو إذ يحمل عباءة حبيبته التي غرقت خوفا من افتضاح أمر لقائها به على الشاطئ، لم يأت بأي فعل نبيل يرتقي إلى مستوى تراجيدية الحدث، فينصاع إلى احتيال أمه بصياغة قصة ملفقة عن موت (وسمية) مداراة للفضيحة.

لعل من الضروري التذكير عند صياغة السيماء الذهنية والسيكولوجية والأخلاقية للشخصية، أنه لابد للشخصية أن تكون متكافئة مع نفسها، حتى ولو كانت تعاني من الفصام، فلا بد من أن تكون منطقية في سلوكها الانقصامي، أي منسجمة ومتكافئة مع ذاتها في وحدتها وتناقضها، وهذا الانسجام والتكافؤ لا يتحقق إلا عبر الأفعال، فليس مهما مايقوله الكاتب، أو الراوي عن الشخصية، أو ما تقوله الشخصية عن نفسها، بل المهم أن يشاهدها المتلقي وهو

تفعل، أي تنتج خصائصها ومميزاتها عبر الممارسة.

في رواية «وسمية تخرج من البحر» يهيمن منظور المرسل على الخطاب الروائي مما يفهم النص بهذه الغلالة الانفعالية التعبيرية الغنائية التي توشح الخطاب الروائي بهذه الغلالة الرومانتيكية التي تعرض لها الباحث دون أن يظهر ملامحها في عناصر الخطاب الروائي.

فالخطاب الإبداعي وفق المنهجيات الحديثة لا تعود مرجعية الدال فيه إلى مرسله (الكاتب)، فالمرسل يغيب عما يقول، لأن الدال غير متوحد به، فإبداعية الخطاب رهن بغياب مرسله، فدلالة الغياب، المسكوت عنه أكبر من دلالة الحضور، فلا يبقى سوى النص قائما، والقارئ غير المعلوم أو المنتظر مكملا، فالظاهرة الأدبية ليست هي النص فقط، ولكنها القارئ أيضا، ومجموعة ردود فعله إزاء النص، فالنصوص بلا قراء ليست أقل عدم اكتمال من قراء بلا نصوص.

فالخطاب إذ يتوزع في نص (وسمية) على خطين سرديين،

هو الصوت السائد الذي يستعير ضمير المتكلم والغائب دون أية غائبة بنائية تكوينية، كما يستحضر الزمن التعاقبي والزمني استحضارا ذاتيا تمليه اندياحات السرد اندياحا غنائيا وتعبيريا، ولذا فالكاتبة تحل في ثنايا الكلام، حيث يمكن ملاحظتها وراء كل الأصوات تصدرها بحرص أمومي شديد التملك لمولوده، فالنزعة التعبيرية تتحكم بالخطاب الروائي إلى درجة الحديث بلسان الشخصيات حتى في الحوار:

- لا تغضبي ياوسمية. أنا آسف.. تغزوني كثير من الأحلام.

- بعض الأحلام يتحقق يا عبد الله

- حبي لك ليس حلما. إنه حقيقة أود أن يتحقق لها الحلم، (ص 82). بل حتى في اللحظة التي يبلغ فيها الحدث ذروته المساوية، عندما تضع (وسمية) تحت أمواج البحر، لا تتردد الشخصية (عبد الله) أن تخاطب الفجر:

«أيتها الأمواج.. فوهي بكلمة.. أصدرى همسة.. زععي زبدك، أشيري قولي.. هنا الحبيبة ساكنة.. هنا.. تغمض عينيها الرائعتين.. إلخ ص 87».

هكذا تسوق ليلي العثمان ترتيلاتها الوجدانية الحارة، باثة الحياة في كل ماحولها، وذلك هو الروح الرومانتيكي، حيث الذات العارفة تخلع نفسها على الوجود والأشياء، فتغدو هي إياها، أو تسقط الذات المدركة صفاتها وخصائصها على موضوعها المدرك فتصفه بصفاتها فالعالم الحق بالنسبة - للرومانتيكية - هو العالم الباطني للفنان، حيث الذاتي يخلق الموضوعي (فالعالم الداخلي) للذات العارفة هو الأساس لصورة العالم الخارجي، فالفن صورة خاصة عن العالم، ومدامت الذوات تتغير، فإن كلا منهما يخلق العالم على صورة خاصة.

لكن الرومانتيكية في كتابة ليلي ليست رومانتيكية

أحدهما بلغة السارد الذي يفترض غيابيه أو على الأقل حياديته، وهو السارد بضمير (الهو) وخط آخر هو خط الروي بصيغة ضمير (أنا المتكلم).

لكن مع ذلك فنحن لانتبين أية وظيفة لاستخدام الضميرين في الروي، فالتلفيز السردى واحد، والمنظور واحد، فقد كان من المتوقع أن يوظف الضميران في تحفيز العنصر الزمني، حيث يناط كل محور زمني بأحد الضمائر، كأن يناط محور التزامن بضمير (الغائب) لما يتيح هذا الضمير من إمكانية التثمير الدرامي للحظة الراهنة، أي ترهين الأحداث الماضية ترهينا محايا لزمان القراءة، وأن يناط ضمير المتكلم، بالزمان التعاقبي، حيث يتيح هذا الضمير عبر الاسترجاع (الFLASH باك) أن يمنح الزمن الماضي حياة، ومما يتيح تعددية في منظور الروي، وتعددية في أصوات الكلام الروائي، ولقد لاحظ - الباحث - هيمنة الصوت الواحد في الرواية.

لذا فقد كان صوت (المؤلفة)

الكاتب قد توصل إلى أشد المقاييس دقة حتى يصور آليات التفاعلات والأحداث التي زال بها العالم القديم عالم ما قبل النفط.. وحل بدلا منه عالم جديد هو عالم ما بعد النفط.

فيحدد الفترة الزمنية مع دخول الكهرباء إلى الحي القديم «حولي» انتهاء بالحدث الضخم وهو العدوان الثلاثي على مصر، وبداية الإحساس العميق بالروح الوطنية والقومية. مشيرا إلى أن الكاتب لا يتأسى كثيرا على الزمن الماضي بل ينتقي أفضل عناصره، وإن كان هناك ولع يراه غريبا ومبالغا فيه برصد كل ألعاب الطفولة وأغانيها والأساطير المتلفة بها، ويساعده على ذلك أن هناك راويا جماعيا يروي الرواية يرجح - الباحث - أنه مجموعة من الأطفال، ولانعرف لماذا هذا الترجيح؟

ويخلص من هذه الأحكام العامة التي يبررها سياق البحث، ويبررها بعض الاستقراءات السليمة، إلى حكم حاسم وسريع في مقدمته ونتيجته، وهو أن «وليد

سوداوية ندابة، وليست وحدة وشعورا بالعزلة والضياع والقتامة، بل هي رومانتيكية متوهجة تنطوي على نظرة تقدمية مشبعة بالتمرد على الخمول والبلادة والثبات، تبدأ من الإعلاء من شأن الفرد وحقوقه الإنسانية في التفكير والتعبير وحرية اختيار مصيره، وحقه في العيش والحب والإرتواء الإنساني المشروع.

وإذا كانت الرومانسية قد باتت نظرية مفوته أمام التيارات الأدبية الحديثة والمعاصرة، فإنها لم تفقد قدرتها في ظروف المجتمع العربي، والخليجي بالذات.

فإذا كان الأساس الاجتماعي لنشأة الرومانتيكية تاريخيا، هي تقديم الفرد على المجتمع، فلأن المجتمع كان يغط في سبات العلاقات الإقطاعية وقيم النبالة الارستقراطية التي وجدت في الكلاسيكية آلية حياة وتعبير. فكان لابد من إيقاظ الحس المدني العصياني لدى الفرد بوصفه إنسانا حرا هو محور الوجود ومركزه، وكان لابد من أن تنتج معادله المعرفي والجمالي في تقديم العاطفة على العقل، والقلب على الدماغ، والشعور على المنطق، والوجدان على الاتزان، والموهبة على الصنعة، والإلهام على المهارة الآلية، والتلقائية على القانون الفني (الكلاسيكي) والعفوية على القاعدة، ومثل هذا التمرد لا تزال له مسوغاته العميقة في بنية المجتمع العربي الذي لا تزال الكثير من معتقداته وقيمه وعاداته بحاجة إلى الهدم بأدوات رومانتيكية كأدوات ليل العثمان.

2 - الروائي في مواجهة الزمن الماضي:

يرى الباحث أن استخدام وليد الرجب للزمن في رواية «بدرية» من أكثر العناصر إثارة للاهتمام، لكن الباحث يتناول الزمن في الرواية تناولا عاما يشير إلى أثر صيرورة الزمن على كل التطورات التي طرأت على المكان، وكيف زالت عادات وطقوس وتبدلت أشكال الشوارع والبيوت، والتغيرات التي طرأت على الشخصيات، ليخلص إلى أن

الحكم إلى أن وليد الرجب ككاتب مشغول بقضاياها الاجتماعية لا يريد أن يقيم حاجزا بين النص والمتلقي، مما أثر على طريقته في تحليل مشاعر الشخصيات، فهو لا يتعرض لها بطريقة مباشرة، بل يلجأ في كثير من الأحيان إلى استخدام المفاهيم الشائعة.

ويختتم - الباحث - مداخلته بقول لم نجد له معنى، وهو أن وليد الرجب يمتلك الأداة الرئيسية للروائي وهي أهمية الواقع الاجتماعي والتاريخي الذي ينطلق منه.

ولا نعرف كيف يمكن لأهمية الواقع أن تكون أداة للروائي؟

بعد أن عرضنا بشكل موجز لأهم آراء - الباحث - حول رواية (بدرية) سنقوم بدراسة لأهم عناصر الرواية من خلال الحوار مع أطروحات الباحث، وبما لا يتباعد مع شروط بحث أعد ليكون تعقيبا، لأن الرواية تستحق أن تعزز بدراسة تفصيلية نظرا للإنجازات التي تحقّقها على مستوى التقنية، زمنا، وسردا، وشخصيات ورؤية، وبنية تكوينية.

فأطروحات الكاتب عن الزمن في الرواية، أطروحات عامة يمكن أن تساق على أي زمن روائي مادام الزمن لا بد له في أية رواية من أن يمارس تأثيره على المكان والعادات والطقوس، والشخصيات. في مقاربة زمن الحكّي في العمل القصصي والروائي، لا بد من تمييز مستويين للزمن، زمن تعاقبي يشير إلى زمن القصة ومتواليات الأحداث التي تنطوي عليها وفق تسلسل منطقي، يكسره زمن السرد، على اعتبار أن السرد هو شكل إنتاج (الحكاية)، أو هو بالمصطلحات المتداولة، الحكبة التي من خلالها تتقدم القصة بهذا الشكل دون آخر، وقد كان هنري جيمس يعتقد أن هناك ملايين الحكبات لكل قصة. زمن السرد في رواية «بدرية» هو زمن طفولة الراوي حتى سفره إلى الولايات المتحدة الأمريكية وإذا كان زمن السرد ينتهي بزمن الحكاية

الرجيب» مثل معظم كتاب العالم الثالث مشغول بقضايا المجتمع لدرجة تطفى أحيانا على اهتمامات المستوى الفني في الرواية، ويعلل تراجع المستوى الفني إلى ميل الكاتب من تحويل شخصية «بدرية - فهد» إلى نمط عام وكذلك بونشمي والعديد من الشخصيات.

وينتقل الباحث ليتحدث عن الشخصيات (بدرية - بونشمي). ومن ثم (عبادين) الذي يرى فيه شخصية مثيرة لكنها لا تدخل في نسيج الأحداث، وإن كان فيها لمسة ضئيلة من تأثيرات الواقعية السحرية، وشخصية (رومية) العاهرة، ليرى فيها استمرارا لتقاليد الرواية العربية في تحميل ذلك النمط كل الاسقاطات الأخلاقية والسياسية.

ويخلص الباحث إلى حكم عام. وهو أن العيب الأساسي في (بدرية) هو اهتمامها أحيانا بالأسلوبية الكلاسيكية، ويفسر هذه الكلاسيكية في كون الرواية لا تغامر كثيرا في البنى الأسلوبية واللغوية، ويعزو هذا

يلج على التأخر البصري منها،
القادر على الصمود في الذاكرة
التي تنثال وتنداح في ثانيا
الزمان والمكان دون أي ضبط،
فكان لابد من ضبطها وتنظيمها
عبر اختيار المدلولات التي تشكل
مضمون المرحلة المصورة،
وذلك لن يتأتى إلا من خلال راو
خارجي قادر على منح انثيال
الزمان شكلا منظما.

الفصل الأول ، بكامله يقدم
من خلال عيني الطفل، والمقطع
الأول من الفصل الثاني أيضا،
لكن المقطع الثاني من الفصل
الثاني يبدأ الراوي الخارجي
تدخله في النص مفسرا ومعللا لما
يسوقه الطفل من وقائع عارية.
فببدأ المقطع الثاني بضمير
الغائب: «لم يكن «بونشمي»
ليلا في هذا الاستقبال وهذه
الحفاوة لولا نفوذه وسطوته،
فهو يملك معظم الدكاكين في
السوق بما فيها سوق الخضار،
وسوق السمك، وسوق
العطارين، وسوق اللحم،
وسوق الحلوى.. إلخ» ص 31.

وهكذا يعود منظور السرد
إلى الراوي الأول، الذي قدم لنا
لقطات سريعة عن الزمان

الذي يقدر بسنة 1956 زمن العدوان الثلاثي على مصر،
فإن زمن الكتابة، سيكون بعد اثنتي عشرة سنة.

فالراوي يضيء لنا ذلك تحت عنوان (ضوء) أنه بعد
اثنتي عشرة سنة أمسك القلم وكتب، أي كتب القصة التي
تنتهي أحداثها بالعدوان الثلاثي، وهو في مطلع الفصل 24،
يحدد لنا مكان غيابيه لهذه الفترة، حيث كان في الولايات
المتحدة. يقول: (رجعت بعد اثنتي عشرة سنة من أميركا.
ص 148)

ولكي نتعرف على محوري الزمن السردى، والحكاوي، لا
بد من تقصي منظورات السرد، فالراوي ليس مجموع أطفال
كما رجح - الباحث - بل هو راوي واحد، يسرد الحكاية
وهو داخل الحكاية عندما كان طفلا، ويسردها خارج الحكاية
عندما عاد من الولايات المتحدة يحمل الدكتوراه في الهندسة
بعد اثنتي عشرة سنة لم ينس فيها (حولي). فهناك إذن راو
داخل الحكاية يروي بضمير المتكلم، وراو خارج الحكاية
يروى بضمير الغائب، والراوي الداخلي يمثل طفولة الراوي
الخارجي، وهما في كل الأحوال ليس سوى راو واحد.

من المعروف أن الرواية بضمير المتكلم تمنح الأحداث،
نبضا وحيوية بوصفها أحداثا معاشة، وعلى اعتبار أن
الراوي بضمير المتكلم هو (طفل) فهو ما يفسر لنا ما سماه
- الباحث - بالولع الغريب والمبالغ فيه لرصد كل ألعاب
الطفولة.

من المعروف أن الشخصية كإشارة تحمل على المستوى
الدلالي بعدين، بعد الدال الذي يتصل باسم الشخصية
وصفاتها، ومدلول يتصل بسلوك الشخصية وأفعالها.
والطفل أقدر على تقديم الحدث بمدلوله المقشر من أية
تفسيرات أو تأويلات، فعينا الطفل تقدم الأشياء والأحداث
كما هي من دون قراءة للحدث تفسيراً أو تعليلاً أو تأويلاً،
لكن الراوي الشاب الذي يمارس التذكر عبر الطفل، فإنما

والمكان وبدرية. وهكذا تمضي حركة السرد بين موضوعية السرد (الخارجي - ضمير الغائب - الشاب) وذاتية السرد (الداخلي - ضمير المتكلم - الطفل) لتتأسس حركة السرد على جدل الذاتي والموضوعي، الماضي ما قبل النفط، والحاضر النفطي حولي القديمة التي يهدمها المطر، وحولي الجديدة التي يبنيها المقاول، بونشمي الملاك العقاري التقليدي، وبونشمي مقاول اليد العاملة النفطية وبناء البلد، فلاح البحار، وفلاح العامل، فهد العامل، وفهد النقابي، العالم المغلق، عالم الزجليات والمساجلات الشعرية (جو يعد - صقر التامر) وعالم الراديو، وأخبار العدوان الثلاثي، والساحات، والاضرابات في الميناء للتضامن القومي الذي يتجاوز حدود عالم (حولي) الضيق المحدود، وهكذا تمضي متواليات السرد بأسلوب تراكمي، يبدأ متجاوزا، حيث كل فصل لا يأتي استمرارا لما سبقه، بل امتدادا في الفضاء الروائي، التجاور التراكمي يؤدي إلى التفاعل العضوي،

ومن ثم إلى التحول النوعي الذي تختتم بها أحداث الرواية. فحركة الزمان لا تسير وفق المتوالية (النهرية) التقليدية بل وفق متوالية هندسية، حيث كل فصل يشكل لبنة في صرح البناء، فالوحدات التوزيعية تنتشر في الفضاء، وعبر انتشارها هذا يعاد تركيبها من خلال الإيقاع، الذي تمثله بدرية التي - رغم مجازيتها - تتحول إلى بؤرة سردية تتكثف حولها وتتقاطع فيها كل عناصر السرد، مما يمنح السرد بعدا جديدا يضاف إلى مستوييه الموضوعي السرد خارج الحكى، والذاتي السرد داخل الحكى، وهذا البعد يتمثل بهذا الإيقاع المجازي الذي ينتجه المحور الاستبدالي من خلال وحدات الإدماج، التي تخترق النص عموديا، فتضفي بدرية بحضورها الركني كشخصية عاملية فاعلة في الأحداث، وكفائب دلالي، بعدا مجازيا يشيع عطره الأسطوري في فضاءات النص.

ذلك هو المناخ العام لحركة الزمن في تعالقها وتشاوطها بحركة السرد، لكن درامة تفصيلية للوحدات السردية بمحورها التوزيعي (الإدماجي)، وبمستوياتها الموضوعي والخارجي، هي التي ستتيح لنا اكتشاف أهمية هذا الشكل الذي تحقق به نص (بدرية) وماينطوي عليه هذا الشكل من مستويات بنيوية تكوينية متصارعة ومتداخلة ومتراكبة تمنحه كل هذا الغني.

ولا نعرف كيف يمكن لعمل فني يتمكن من الاستفادة من كل هذه التقنيات السردية والبنائية، ثم يحكم عليه بأنه مشغول بقضايا المجتمع التي تطفئ على اهتمامات المستوى الفني في الرواية؟

إلا أن - الباحث - يدافع عن أطروحة هذه، في القول بأن وليد الرقيب يحول الشخصيات إلى أنماط. فهل الترميم مقولة لا علاقة لها بالفن؟

لا شك أن هذه الموضوعية كانت مثار حوار وجدل طويل

فالتنميط قانون من قوانين علم الجمال، حيث عزز التنميط يتحقق قانون التعميم للظواهر، بل إن أحد الأسئلة الرئيسية التي تطرح على الأعمال العظيمة في تاريخ الفن ليس إذا كان (س) موجودا في الواقع أم غير موجود، بل ماذا يمثل (س) في الواقع؟

وعلى هذا فإن مناقشة موضوعة التنميط لا تتم، من خلال إلغائها، بل من خلال تحقيقها، أي من خلال مدى قدرة الفنان على تحقيق المزج بين النموذجي والفردى، ومدى قدرة التنميط على التقاط الجوهرى لا العرضى في الواقع، والنفاذ إلى النسيج الداخلى لالتقاط القيم تاريخيا حسب ريخت، أو خبث الـواقـع وشيطانيته حسب لوكاش.

وعلى هذا فالسؤال المطروح حول شخصيات وليد الرجيب، في مدى قدرتها على أن تكون ملتقى صلة بين الفردى والنموذجى، وليس رفضها لانطوائها على النموذجى، لأن رفض النمطى في الفن تنحيس له، وتبئيس لغناه الدلالى.

في تاريخ الفن ونظرية الأدب، لكن حكما قطعيا بهذه الصيغة، هو حكم نمطى للمدرسة الرومانتيكية التي كنا قد أسلفنا الحديث عن تقديمها للذاتى على الموضوعى، والفردى على الجماعى، والعاطفة على العقل، وعلى اعتبار أن الذات العارفة عندما تخلع نفسها على العالم، فإنها تجعله إياها، ومادامت الذات تتغايير، فإن كلا منها يخلق العالم على صورته، وبالتالي ليس هناك نمط، فصورة العالم الخارجى ليست إلا صورة (العالم الباطنى) للذات الإبداعية، وكل ذات لها عالمها، فهكذا تتكاثر العوالم بتكاثر الذات، مادام الذاتى خالقا للموضوعى.

إن مناهج البحث الحديثة قد تجاوزت هذه الثنائية الميكانيزمية، بل وأسرفت وغالت إلى حد إلغاء الذات الإبداعية، وراحت تنكب على النص بوصفه وجودا موضوعيا مستقلا بوجوده وأشكال تنفيذه وتركيبه وبنائه.

لكن الرؤية العلمية، التي تنصف تاريخ الأدب وحاضره الإبداعى، تقول بأن التشخيص الأدبى هو مزج (النموذج - النمط) مع (الفرد) لإظهار النموذج فى الفرد والفرد فى النموذج، وكل إنسان هو ملتقى للنماذج وصلة بينها، وإلا فإننا سنلقى بكل الأعمال العظيمة غير الرومانسية خلف ظهرنا، فماذا نفعل بتراث الكوميديا الرومانية عن (الجندي المتباهى - البخيل - الخادم المؤتمن - الابن العاطفى المسرف) وماذا نفعل بكوميديات موليير؟ وماذا نفعل بأبطال الملاحم اليونانية ومآسيها، وبالنماذج الخالدة التي خلفها المسرح الشكسبيرى (هاملت - عطيل - الملك لير.. الخ)؟ حتى غدت شخصيات كثيرة بما تتمتع به من قيم نموذجية أكثر شهرة من كتابها. فأيهما أكثر شهرة سرفانتس أم دون كيشوت، أوديسيوس أم هوميروس؟ ويمكن أن نستمر إلى ما لا نهاية فى الأمثلة على التنميط الذي كان وراء نماذج فنية خالدة.

فهل —ونشمي نمط
نموذجي لقيم ومفاهيم مجردة،
لا يمكن الاستدلال عليه في
السياق المرجعي للنص الذي هو
الواقع الكويتي في نص
(بدرية)؟ وهل فلاح وعيسى،
شخصيات مجردة مصممة
لحمل مفاهيم وأفكار مسقطه
إسقاطاً؟

وهل رؤية الطفل لصورة
المجتمع الكويتي في الفترة
المعروضة، كانت رؤية مفبركة
مسبقة الصنع من قبل الكاتب؟
تلك هي الأسئلة التي تسمح لنا
برجم الشخصيات النمطية
بالمعنى القديمي، أي عندما تنمط
مفاهيم وأراء لها طبائع
وسلوكميات وأفعال.

بدرية قد توحى بنوع من
التجريد، والتميز، توحى
بالفكرة عبر تطبيقها كأسطورة،
لكنها كفكرة إنما تشي
باندياحاتها المجازية كنموذج
بدئي أسطوري لمعنى (الوطن،
الذاكرة، التاريخ):

«بدرية كانت بالنسبة لنا
تجسيدا لكل شيء حلو، رائحة
الأرض بعد المطر كانت بدرية،
كانت سماءنا الزرقاء الصافية،

كانت طائر «الرهيز» الذي كان يتبع موجة البحر وهي
تنسحب ويهرب باتجاه الشاطئ عندما تلحقه مداعبة،
كانت طائر «الجنة» بمنقاره الجميل عندما يفرد جناحيه
الأبيضين محلقا حول صواري السفن، كانت صوت
المجداف وهو يشق سطح البحر، كانت نوير الربيع
ونسائمه، كانت ليالي الصيف اللذيذة المقمرة، وليالي الشتاء
الدافئة حول المواقد.. كل فتياننا فيهن شيء من بدرية.. كل
فتاة كويتية هي بدرية ص 82»

من الواضح أن هذه التراتيل الابتهاالية أنها تحمل نفحات
النشيد نحو الوطن والأرض، وأن بدرية تشف إلى مستوى
العناق مع صورة الوطن.

لكن هذا المعنى الطيفي أيعاد إنتاجه في إطار علاقات
الرواية فيشيع فيها نفحات أسطورية، بالمعنى الذي تغدو
فيها الأسطورة، الحلم بما لم يتحقق، ولكن هذا الحلم يرهن
لجعله واقعا ممكنا؟

يقول الراوي الطفل «لم نكن نعرف لبدرية أما ولا أبا،
فنحن نراها في كل البيوت.. وإذا سألنا أهلنا:
— ابنة من بدرية؟..

أجابوا وكأنهم لا يخفون سرا:

— ابنتنا جميعا

وحذرونا أن نسألها السؤال نفسه.

— «يمكن تزعل»

ولذا لم نسألها وأصبح هذا الأمر ميزة من ميزات بدرية،
«التي لا يملكها أحد منا، وانتشيننا بالغموض» ص 25.

يميز فراي بين المخيلة بوصفها طاقة مبدعة ببناء
والمخيلة بوصفها قدرة على إعادة الإنتاج، ونص «بدرية»
يشكل حالة دمج رهيبة بين المخيلة المبدعة والمخيلة بوصفها
قدرة على إعادة الإنتاج.

المتلقي على البحث عن معادلات خارجية على النص، وسيحكم بنزعة تفسيرية تضعف التأويل وإمكانية التعدد الدلالي، وإمكانية تجاوز أفق القارئ، ضرورة من ضرورات إبداع النص، فلا بد للنص أن يخدم أفق انتظار القارئ، ليدعوه للتفكير للتماهي، ويدعوه للتحريض لا للتظهر.

أما شخصية «عبادين» التي يراها - الباحث - شخصية مثيرة، لكنها لا تدخل في نسيج الأحداث، فإن ميل الكاتب للتخفي، وطموحه لإنتاج عالم روائي مستقل في علاقاته وعناصره الداخلية، عن (أناه) كمرسل، وعن السياق كمرجع مباشر للرسالة، بالإضافة إلى تطلعه في السيطرة الكلية على جوانب الموضوع، أفضى لإنتاج شخصية «عبادين» والإنتاج هنا لا يعني الاختراع، بل يعني الضرورة التي تملها عوامل انطواء النص على اكتماله.

فشخصية «عبادين» وأن كانت فقيرة في مدلولاتها، ودرجة حضورها الركني في علاقات البناء، لكنها شديدة

فالنص بالحاحه على المتلقي أن يتنبه للبعد المجازي «لبدرية» كان حريصا دائما على خلق الإيحاء بواقعيته. عبر دمجها عموديا في الأفقي، حيث تغدو شخصية «بدرية» هي الملائم الذي يدمج هذه الوحدات، لتتكشف عن خلاصتها النوعية المفجرة لقوى الدلالة.

والكاتب ذو التجربة الموهوبة في ميدان القصة القصيرة، يوظف موهبته في استخدام الجملة روائيا فـ «بدرية» من الأعمال الروائية القليلة التي تستثمر فيها الجملة بنائيا، في حين أن الرواية تتسع عادة لكثير من التأملات والشطحات واللغو، لكنها في «بدرية» تتحول إلى وحدات صغرى وظيفية فاعلة في إطار الوحدات الأكبر، المقطع، الفصل.

فهذا الحوار السريع عن بدرية، التي بلا أم ولا أب، والانتشاء لهذا الغموض، فإنما يندرج في إطار الوظيفة الاستبدالية التي تغني الوحدة الإدماجية للشخصية، من خلال ما تتفتح عنه الشخصية لا على مستوى المدلول فحسب، بل وعلى مستوى الدال.

فعلى مستوى المدلول، وكأن النص يضيء أبعادا جديدة للشخصية، ولكنها على مستوى الدال تغني البعد المجازي لبدرية ككناية عن الكويت الذي يراد لها أن تكون للجميع، ليس لأحد الحق في إدعاء أبوتها أو ملكيتها، فالوطن للجميع، ولا يحق لأحد الإدعاء بشرعية امتلاكه، ولهذا فقد انتشوا بهذا الغموض.

ولذا فالمتلقي عندما يلتقط هذا الإيعاز المجازي، سرعان ما يعيد إنتاجه في علاقة بونشمي بـ «بدرية» الوطن، وسرعان ما سيفهم الصراع على بدرية وإلى من تؤول (بونشمي - فهد) صراع على مستقبل الوطن ذاته، بين القوى التقليدية الشائخة والشائهة، وقوى العمل والإنتاج الفتية الصاعدة.

لا شك أن السعي الملح للكشف عن هذه العلاقة، سترغم

الخطوط الحمراء، أي يتحدث بالسياسة، الآن بدرية أكثر من شخص، انها البلد، عندها سيلتفت «بونشمي» بعينين غاضبتين، وسيلحق السائق بـ «المعتوه عبادين» ويمسك به ويوجعه ضربا.

إن الإشارة الوحيدة التي تنطوي على إدانة مباشرة لـ «بونشمي» الذي سرق «بدرية» في الرواية، هي ما تلفظ به «عبادين».

فهذه الإشارة على لسان المعتوه جنبت الكاتب أية وشاية تتهمه بالتطفل على عالم الأحداث، من خلال الراوي، ومن جهة ثانية، فإن هذه الإشارة توحى بأن ممكنات المواجهة مع (بونشمي) في ذلك الزمن جنون لايقترفه إلا مجنون كـ «عبادين»، وحتى المجنون لن يغفر له جنونه إذا اقترب من النقاط الحمراء التي تشكل بمشروعيتها التقليدية المتنفذة بالسيطرة والهيمنة والتملك.

ويمكن أن تحمل أبعادا دلالية أخرى، تشير إلى نوع من التناظر بين عته (عبادين) وعالم اللاوعي لـ (بونشمي)، أو ربما العتة الواعي والمقصود وكقناع لتجنب النتائج التي يترتب عليها القول في حالة الوعي، فاختار (عبادين) العته فلسفة للمواجهة وقول الحقيقة.

مهما كانت القراءات، فإن النص لن يحتاج عليها، لأنه يقول قوله بإيجاز ويمضي، تاركا هذا المشهد بدون تعليق أو تفسير أو تحليل. أما النقطة الأخيرة، فهي حكم- الباحث - بأن العيب الأساسي في «بدرية» هو اهتمامها أحيانا بالأسلوبية الكلاسيكية، وتفسيره لهذه الكلاسيكية في كون الرواية لا تغامر كثيرا في البنى الأسلوبية واللغوية، ويعمل ذلك بانشغال الكاتب بالهم الاجتماعي وإلغائه الحاجز مع القارئ، واستخدام المفاهيم الشائعة في تحليل مشاعر الشخصيات، دون أن يتعرض لها مباشرة.

في هذه المسألة سنجد أنفسنا على تعارض شديد مع -

الحضور على المستوى الدلالي لمنظور السرد، ورؤية العالم التي يحققها النص، فعبر شخصية «عبادين» تقدم لنا صورة مغايرة ومختلفة لمنظور السرد الذي يتقدم على المستوى الموضوعي للراوي الخارجي (الشاب) وعلى المستوى الذاتي للراوي الداخلي (الطفل).

فـ «بونشمي» على مدار السرد لا يتكشف لنا إلا في مستوى منسوب الرؤية المباشرة، لكن الوجه الآخر لـ «بونشمي» لا نتعرف عليه إلا من خلال عيني «عبادين» الذي هو خارج اللعبة القصصية، تماما كرومية، فالأول «عبادين» يكشف ماخفي علنا، فهو ييصق على السائق وعلى (بونشمي) من بعيد قائلا:

- «انتو اللي ذبحتو ابن بطيح».. أنتوا اللي بقتوا فلوس حبية شمة. كل ذلك لم يؤثر في بونشمي على أساس أن عبادين مجنون ولا يعتد بكلامه حتى قال:

- «انتوا اللي بقتوا بدرية وحبستوها». ص 104.

هنا سيمس «عبادين»

الباحث - ومرجعياته النظرية الرومانتيكية التي حجت إمكانية رؤية الانجازات الأسلوبية التي حققتها «بدرية».

في البداية لابد لنا من تحديد المسافة التي تفصل تخوم الأسلوبية الروائية عن الأسلوبية الشعرية، وأولى التحديدات تلك التي قام بها (جان كوهن) اعتمادا على نسبة ورود النعوت المنافرة ونعوت الحشو في كل لغة على حدة، ووجد أن لغة الشعر تكثر فيها هذه النعوت بينما تقل في النثر الروائي.

وأفضل وسيلة لتمييز طبيعة شيء ما إقرانه بوظيفته، فكل موضوع أو صنف يستعمل أحسن الاستعمال وأعقله حين يستعمل لما وضع له أساسا، فطبيعة الشيء إذن تنتج من استعماله، فهو ما يفعله، والحكاية منذ أرسطو حتى يومنا هذا يستهجن فيها المسمنات اللفظية والإيحاءات المجازية التعبيرية البلاغية والبيانية، لأنها على حد تعبير آلان روب غرييه تحل (الهناك) محل (الهنا) وتستبدل الواقع الصلب بعالم ماورائي يسكنه الميتافيزيك ويتيح للموتى وحدهم أن يتكلموا، وحملة جان بول سارتر على سرطانية اللغة أو ما سماه رولان بارت باغواء المعنى الذي يحجب الوجود بإحالاته باتجاه المغيوب، كل ذلك أدى إلى القول بأن مرجعية اللغة الروائية والدرامية عموما هي لغة مشهدية، تصويرية، وليست تعبيرية إنشائية، حيث بلغت فلسفة الأسلوبية الروائية ذروتها مع باختين، الذي يرى في اللغة الروائية ترقيشها اجتماعيا منظما للكلام يستدعي مستويات متعددة للأصوات الاجتماعية وراء الكلمة الروائية.

ونظن أن وليد الرقيب بموهبته أو بوعيه النظري لا فرق، يتمثل هذه المفاهيم النظرية في ممارسته الإبداعية على مستوى قصصه أو روايته «بدرية».

إن ممارسة الكاتب للتخفي، أتاح للنص أن يتفتح عن

لغاته، ف لغة الراوي الطفل مفعمة بالبراءة والنشوة وهي تنحي منحى تصويريا مشهديا كما نرى، ومن هنا كنا نجد مشاهد حية، وصورا مفعمة بنكهة المكان ورائحة الزمان.

في حديث الراوي (الطفل) عن العرس (بونشمي وبدرية) يحدثنا عن الاستعدادات، وشكل مشاركتهم في هذا العرس: «لأول مرة لم نستطع إكمال شرب زجاجة كوكاكولا لامتلاء بطوننا بالمرطبات، فأصبحنا نأخذ زجاجات المطبات ونضع أبهامنا على الفتحة ثم نرجها بعنف ونفتح جزءا صغيرا من الفتحة فينطلق المشروب الغازي ونرشه على بعضنا.. وبعد أن اتخمنا من الرز واللحم امتدت أيدينا إلى صواني البطيخ والشمام الذي جلبته شاحنات بونشمي من «الصباحية» و«الفتاس».. كنا في السابق لا نتورع عن أكل قشر الشامام ولكن هذه المرة ولكثرته كنا نقضم قضمه واحدة من القطعة ونرميها لنأخذ غيرها..» ص 73 - 75.

عبر هذه اللغة التصويرية

المشهدية ينفث الأفق
السوسولوجي للكلمة والإشباع
الدلالي، فالطفل هنا يحدثنا
بذهول عن إعجابه بهذا العرس،
وعن تنعمه بأطياب بونشمي،
فوظيفة الكلام هنا إفهامية،
والإيصال ما بعد اللغوي، دون
أن تتدخل رؤية الكاتب الفكرية،
ولا توجه النص الإيديولوجي،
لتحور لغة الطفل بما يستجيب
لإيديولوجية النص التي تحكم
بضرورة زوال بونشمي
ومايمثله.

والنص إذا يحقق نفسه
باندماجه في لحظة الزمان
والمكان انما يسعى إلى صدم
أفق انتظار القارئ الذي لن
يتوقع صورة على هذه الدرجة
من المفارقة بين زمن الحكاية
وزمن القراءة، فالقارئ
الكويتي ربما ستغطيه صورته
في مرآة طفولته غير المستحبة
هذه، والقارئ العربي
سيدهش عندما يتخيل ما سبق
أن عرفه وعاشه، لكن ما يراه هنا
يدفعه إلى الإدراك أن الطفولة
العربية كانت واحدة، والمفارقة
أنها لم تعد كذلك في عمر
الشباب.

فالتصوير هنا يحمل وظيفة تحفيز الإيهام بالواقعي،
مادام صوت الراوي الطفل يأتي من زمن معاش، من قلب
الأحداث، والجملة الروائية مادامت ترد على لسان الطفل
فإنها تصف وتصور وهي في آن واحد تقرر وتخبر على
لسان الراوي الشاب، الذي كثيرا ما يندمج الصوتان في
الكلمة، فتخرج مشبعة، ممثلة، نابضة بعناصر مادتها،
موضوعها، مدلولها، فالقارئ ليس بحاجة لفهمه أن هذه
الطفولة كانت تعسة بائسة، فالكاميرا إذ تريه كيف يشرب
الأطفال المرطبات ويأكلون الشام، تكفيه عن تقرير هذه
الواقعة، وهكذا فالواقعة تقدم عبر التخيل، عبر الأسلبة، عبر
إعادة إنتاجها في المخيلة اللفظية التي تتشقق عن مستويات
متعددة لتوظف الكلمة الروائية.

إلا أن الكاميرا في «بدرية» ليست بلا مشاعر، علي طريقة
المدرسة السلوكية الأمريكية، أو مدرسة الرواية الجديدة
الفرنسية، حيث الطموح لاستكمال الكلمة دون مشاعر،
كالكاميرا بوصفها بلا مشاعر. بل إن الكلمة الروائية في
«بدرية» تنطوي على صوت جديد هو صوت المحاكاة
الساخرة، لكنها سخرية لا شماتة فيها، أنها لا تثير لدى
المتلقي استجابات عاطفية عنيفة بل استبصارا يعمق إدراكه
للمفارقات، وعماد المحاكاة الساخرة، صياغة المفارقات.

يشرح هـندرسون خطر المشاغبين على المصالح
الاقتصادية المشتركة، تعليقا على حادث السينما، ودور
فلاح، فيؤكد أن خبراتهم التاريخية في التعامل مع هؤلاء
غنية. يجب الضرب بيد من حديد والقضاء على قادة الشغب،
وكان بونشمي يضع يده خلف أذنه مستفسرا:

— «قادة الشعب»؟

فيكرر عيسى بترجمته الركيكة مصححا. ص 67

«الشغب ياعمي الشغب».

المفارقة الساخرة تتبدى هنا من خلال التورية، ووظيفة

للكلام، والكلمة في الرواية ذات وظيفة دلالية سوسولوجية تحيل إلى فعل وليس إلى مدلول يترد إلى ذات الكاتب فإذا هو إياها.

والرواية تقدم أمثلة كثيرة لهذه المفارقات الرهيفة، كطريقة كلام فلاح عندما كان يخوض معركته ضد الإنجليز في حادث السينما، وكأنه يخوض غزوة على طريقة أبوزيد الهلالي:

«عند وجهك يابوصالح..
ماتنزل دمة على شيباتك وأنت
دخيل النشامي.. يلعن أبو
الشريف فيكم.. الي بايع عمره
يذوقها من فلاح نسل الفهود...
ياثار فهد بامية رجل.. طاح فهد
وارتفع بين الرجال شأنه».

فهذه العبارات تحقق نوعا من التناهي، مع لغة السير الشعبية، وتحيل إلى سياق اجتماعي ثقافي بدوي، إلا أن استخدام المفارقة الساخرة هنا تؤدي وظيفة محرضة على التجاوب العاطفي والوجداني، على الرغم من قناعة المتلقي بأن أسلوب المواجهة هذا عزاء مفوتا.

فالقارئ سيهتف مصفقا

التورية في القصة تشبه وظيفة الإيقاع في الشعر حسب روبرت برنارد مارثن، فالتورية التي تقوم على الجناس اللفظي الكامل والناقص، هي ربط كلمتين أو جملتين بوساطة الصوت، تكونا متغايرتين تماما، وهذه التوريات تقوم على المصادفة، غير أنها في مستوى أكثر تعقيدا قد تكون طريقة في التفكير، ويتميز عالم شكسبير بمدي حفاوته بهذه التوريات، حيث الجملة الناتجة غير المتوقعة تعطي معنى جديدا للعبارة القديمة.

فاللبس بين قادة الشعب، هو ثمرة المفارقات التي ينتجها التعدد الصوتي بما يحمله من بني ذهنية متغايرة في استخدامها للكلام، ومن الواضح هنا المسافة السياقية المرجعية للكلمة بين (بونشمي وهندرسون)، فالتورية تقوم هنا على المصادفة في إطار الحوار، لكنها مصادفة مقصودة وواعية من قبل الراوي الخارجي الشاب، وهي تتدخل هنا لتضيف صوتا جديدا يحيل إلى طريقة في التفكير، وهكذا تتقاطع في هذه التورية (أصوات أربعة) صوت هندرسون - بونشمي - عيسى - الراوي.

كلمة الشغب لدى هندرسون لها مرجعيتها في السياق الإنكليزي يتصل بالنضال النقابي، لكن هذه الكلمة جديدة على عقل (بونشمي)، وكاتبه وتابعه عيسى يدعي الفهم فيكرر الكلمة ميكانيكيا، فيأتي صوت الراوي ليقول نعم يا (بونشمي) لم تخطيء، فقيادة الشغب هم قادة الشعب. فالجناس هنا، ليس حاليا لفظيا لترصيع الكلام بيانيا، بل هو مستوى جديد من استثمار اللغة واستخدامها كلاميا لتجسيدها الحي في النص من أجل إثراء تنوعه الدلالي على مستوى السرد، والبناء والمنظور المعرفي - في مستواه الإيديولوجي والسياسي - للنص.

هذه المفارقات الساخرة تبرز أسلوب الرواية، وتمنحها فرادة من نوع خاص على مستوى الترقيش السوسولوجي

أن نطالب أي عمل فني هو خارج السياق الذي أنتج نفسه فيه، أو مساءلته عن اختيار هذا الموضوع دون ذلك، فموضوع العمل بما ليس شرفا أو تزكية فنية، فأى عمل فني يطلب منه فقط أن يبرر تعليل مجيئه على هذا النحو دون ذاك على حد تعبير كولريديج - وذلك بأن يحمل في ذاته مقومات هذا التعليل.

وموضوع «بدرية» هو الكويت في سفر تحويلاتها في الزمان والمكان والوعي، ولهذا فإنها جاءت حاملة تشكيلها وبنيتها التكوينية المطابقة جماليا لموضوعها، وعلى هذا كان مجالها في الزمان والمكان أقرب إلى المجال الأنثربولوجي منه إلى المجال البسيكولوجي.

فالتعرف على مشاعر الشخصية وعوالمها الداخلية إنما تتأتى عبر الأفعال أولا، وعبر موقفها من الحدث ثانيا، وعبر رأي الآخر، هكذا تعرفنا على بونشمي، وبدرية، وفلاح، وفهد، وهكذا تتحدد الشخصية في البناء السردى، وفق توضعها الركني في فضاءها الروائي.

ولعل إحدى السمات المهمة للفن الروائي المعاصر، من خلال إبداعات الرواية الأمريكية اللاتينية، هي التعويل على عنصر التعرف من خلال الأفكار الشائعة، الأمر الذي يضيف غموضا فنتازيا عذبا على فضاءات النص.

وفي فن الشعر يتحدث أرسطو عن تقديم الشخصية، كما هي، وكما يمكن أن تكون، أو فيما يعتقده الجمهور ممكنا حتى ولو لم يكن هذا الاعتقاد عقليا، لكنه اشترط على من يعتمد العنصر الثالث أن يكون ذا موهبة فريدة، ليتمكن من جعل ذلك مقنعا.

ولذلك كان ماركيز يدهش من زهاب النقد بعيدا في تأويل بعض المشاهد الفانتازية السحرية في أعماله؛ مفسرا الأمر ببساطة أنه كان يقول مايقوله الناس، فالسحرية هنا حقيقة وإن لم تكن حقيقة، حقيقية لأنها واقعة يؤمن بها

لـ (فلاح) وحميته وشهامته ومشروعية حقه بأن يرفض أن يمنع من دخول مكان على أرض بلاده يحق للإنجليز أن يدخلوه فقط.

إن القارئ إذ يهتف متعاطفا مع هذه الشهامة، يدرك في اللحظة ذاتها، بأن فرح الضحكة سيعقبها مأساة، وهذا ماحدث، إنها أشبه بالمفارقات الدون كيشوتية التي تفعمنا ضحكا شجيا.

أما الموضوعات المتعلقة بإهمال الكاتب لتحليل مشاعر الشخصيات بشكل مباشر، واللجوء في بعض الأحيان إلى استخدام المفاهيم الشائعة.

لقد أشرنا إلي أن أفضل وسيلة لتحديد طبيعة موضوع ما هو أن يستعمل لما وضع له. فلا يمكننا محاكمة أية ظاهرة بمقاييس المشابهات الخارجية. فـ «بدرية» رواية تطمح لأن تحقق ذاتها من خلال كونها تحققا نثريا فنيا وجماليا لزمناها الاجتماعى والتاريخي والسياسي، وبالتالي فهي في بنيتها وظيفتها لم توح بأية مزاعم بسيكولوجية، ولا يمكن

النص بنية صغرى يتحدد نظام تكوينها من خلال نوعية وأشكال صلتها بـ (البنية الكبرى) العالم، وهذه العلاقة نظر لها الفكر الجمالي اليوناني على أنها محاكاة وواصلت الكلاسيكية هذا الفهم، فأثت الرومانسية لتحدد هذه الصلة على أنها تعبير، فالواقعية التي رأت فيها انعكاس، ثم مع النظريات الحديثة الخلق، الابتكار، استقلال النص واعتبار أن الحياة هي التي تقلد الكتب حسب تعبير بارت. لكن ليس هناك ثمة مناص من الإقرار بقيام هذه العلاقة بغض النظر عن أشكال الوعي النظري وطبيعتها ونوعيتها ووظيفتها.

والنص بهذا المعنى مهما حاول الإيغال في التخيل والابتكار فإنه لابد أن يتغذى إلى هذا الحد أو ذاك من الواقع، فالتخيل عكس الواقعة، لكنه ليس عكس الواقع والحقيقة. وبهذا المعنى فإن النص لا يمكن أن يتجرد عن ملابساته المتصلة بالواقع، أو يتوقف عن أداء دوره في البحث عن الحقيقة.

الناس، لكن الحقيقة أمر آخر يحتاج البحث والتقصي والعناء الذي لن يتوقف، فالبحث عن الحقيقة لا نهائي بلا نهائيتها. فما هو حقيقي في وعي الناس، هو مجال البحث الانثربولوجي، لتحديد مستويات الوعي، وتصوير مستويات الوعي، وتصوير مستويات الوعي أحد أهداف العمل الروائي الذي يطمح لتحقيق شرطه الفني في شرط التحولات التي يطمح لرصدها فنيا وإعادة إنتاج معادلها الموضوعي جماليا.

ف قصة ولادة (عبادين) حقيقية وأسطورية، حقيقية لأن الناس يعتقدون ذلك، وهي أسطورية لأنها تلبي حاجة الحلم الإنساني المعجز، للانتصار على القصور الذي يعثر جهودهم في التغلب على الضرورات التي تحط من قدرتهم، ومن ثم فإن تحدي سلطة (بونشمي) بمقدار ماهي حقيقية بمقدار ماهي أسطورية في ذلك الزمن الذي علينا للتعرف على بعض استجابات (بونشمي) النفسية والعصبية أن نتوقع موت رومية بالقاء نفسها بالبركة لولا يقظة صبيانه الذين منعوها، «بينما ظل بونشمي يقهقه بصوت مخيف» ص 188.

إن الرواية على صغر حجمها حافلة بوقائع جزئية، قلما نجد فيها جزءا لا يدخل في علاقة تركيبته مع الكل، حيث محور الاستبدال يسير متعامدا مع محور التركيب، فكل وحدة توزيعية تعامدها وحدة إدماجية، تشقق الفعل التركيبي عن معادلاته الدلالية.

وأخيرا كيف ينشغل الكاتب بهمه الاجتماعي؟

إن القول بانشغال الكاتب بهمه الاجتماعي والقومي على حساب فنه، إنما يعني أن النص يتأسس على مقولات فكرية واجتماعية وإيديولوجية، يكون النص بمثابة متكأ للإفضاء بالهموم الوطنية والقومية والسياسية. فهل نص (بدرية) ينطبق عليه هذا الحكم؟!

الطليعية في قدرتها على إنتاج رواية تشغل بنفسها وتحقق استقلاليتها البنيوية دون استعانة بالحقيقة الخارجية التي تتحول فنيا وجماليا إلى حقيقة صلبة من حقائق الرواية المكتفية بنفسها، حيث يتحقق الشكل بوصفه تحقيقا موضوعيا للمحتوى، دون أن تكون الرواية بحاجة إلى عودة المتلقي للبحث عن المرجعية في عالم الأشياء والواقع الخارجي»، وبهذا يتحقق المستوى التخيلي المجازي بوصفه حقيقة إنطوائه على اكتماله الداخلي.

والرواية إذ تحقق معادلها الموضوعي هذا إنما تبعد واقعا جديدا، فيه كل العناصر التخيلية المتغذية والمنشئة بعناصر العالم الخارجي، الواقعي، حيث العقل يتلقى انطبعا بالأشياء والكلمات معا.

إذا استثنينا الأعمال الروائية لإسماعيل فهد إسماعيل، التي ترتقي ببنية النص إلى دارتها المكتفية بذاتها، والتي تتطوي على روح بروميثيوشي متميز عن النثر القصصي الكويتي المتسم بروح منزلي، فإن بدرية تجد فرادتها في طموحها لكتابة واقعها، تاريخها، بيئتها.

وقد قدمت الرواية شخصيات متنوعة في ميولها ونوازعها وبنائها الذهنية، نموذج الملاك التقليدي الذي يملك كل شيء، وهو نموذج للثري المحلي الذي يصعب توصيفه الطبقي بأنه (بورجوازي - أو إقطاعي) وصوته يمثل صوت الماضي المستمر، ونموذج وسيط بين البحار والعامل (فلاح) وهو شخصية ابن البلد الذي يمثل الشريحة الأوسع، وفيه تتمزج الخصائص الوطنية، والروح الشعبية، وهو يمثل القاسم المشترك الاجتماعي والثقافي في منظومة وعيه وممارسته، فصوته هو مزيج من الماضي وتطلعات المستقبل، فعبر دوره يتولد دور (فهد) صوت المستقبل وبدرية هي نقطة التبئير السردية حيث تقاطع الأحداث والشخصيات، ومن ثم الأصوات.

ومن هنا فإننا نميز بين النص الإيديولوجي، الذي بني على الفكرة لإثباتها والبرهنة عليها، وتفنيدها سيتحول إلى دعاوى، وإيديولوجيا النص التي هي خلاصة تقاطع البني الذهنية في النص والكيفية التي من خلالها يحل التناقض، أي الكيفيات الفرعية الجديدة التي تنهض على أنقاض مجمل التراكمات التي أفاض بها الخطاب.

النص الإيديولوجي، داخله ناقص، لأنه دائما يحيل إلى خارج، أو يصعب فهم داخله إلا بعملية تفسير وتأويل خارجية فهو النص الذي يحتاج إلى مقاييس المشابهة الخارجية.

وإيديولوجيا النص، هي ثمرة تعددية الأصوات، والمستويات المتصارعة والمتداخلة في إطار البنية التكوينية، والتي تحمل في ذاتها تعليل وجودها.

و«بدرية» لولا الفصل (21) وبعض الإسقاطات الخارجية المباشرة في بعض الفصول الأخيرة، لكانت من الأعمال الرواية العربية

فالإمكانية المحددة، هي إطلاق الإمكانات الغافية في الشخصية، بينما الإمكانية المجردة تبدو في إطلاق إمكانات تتجاوز الحدود الواقعية للشخصية وتتجاوز نضجها الاجتماعي ووعيتها الفكري، ومن هنا فإن لوكاش نص على الرواية الحديثة فكرة الفن (خلق) حيث رأي في هذه الأطروحة نوعاً من تنمية ديالكتيك ذاتي لا يقود إلا إلى العقم والفراغ.

ونظن إن رواية (بدرية) شابها، وخالفها هذا النوع من إطلاق الإمكانات المجردة، في صياغتها لشخصية (فهد) ومن ثم إرغام فؤاد بدرية الطري على التجاوب مع أطروحات ثقيلة على مستوى نضجها التاريخي (وهنا نفكر ببدرية كمعادل للكويت).

ويبدو إن المرجعية النظرية لصاحب رواية (بدرية) وليد الرقيب، قد أساغت له هذا الجنوح، تحت عنوان ما سمي، بالرومانسية الثورية التي تنطلق من مقولة حتمية الانتصار، وهذه الموضوعية

ونموذج هندرسون، الغرب الاستعماري، الذي لا يرى في الآخرين سوى (عرب كلاب).

وهناك صوت الراوي الممتقف الشاهد، الذي يروي منذ كان طفلاً.

إن التوصيف السومبولوجي وما يترتب عليه من صياغة رؤى إيديولوجية كانت تتحقق بالنص عبر رؤية راو حيادي، هذه الترسيمية الإيديولوجية التي تبرر نفسها وفق توضيح علاقات النص ذاته، تقود إلى الخاتمة حيث شبكة التناظر الدلالي تنتج وعياً إيديولوجياً مطابقاً لواقع.

فكانت النتيجة المجازية التي انتجت تناظراً بين موت (بونشمي) وأصوات المتظاهرين في الخارج تعلن: «تحيا الكويت.. يسقط الاستعمار»، نقول كان هذا التناظر ثمرة تطور علاقات النص.

وقد اقتنصت رواية «بدرية» لحظة مهمة في التاريخ الوطني التحرري وهي إضراب عمال الموانئ في الكويت وإغلاق الأنابيب، لتجعل من هذه اللحظة نقطة انطلاق لصورة المستقبل العربي، فالنضال الوطني التحرري عماده العمال الذين برهنوا حقيقة عن تضامنهم القومي والطبقي مع أشقائهم في مصر المعتدي عليها.

هذه الواقعة، قادت النص لوضع خطة تم على أساسها صياغة نموذج (فهد) الذي ستحملة الرواية من الوعي الثوري مالا طاقة له به، وقد ظهر ذلك في الفصل (21) ورسائله النضالية إلى بدرية، حيث المتلقي هنا سيجد نفسه مرغماً على المقاييس الخارجية لأنها لا تقنعه بتعليقها الداخلي.

لوكاش يطور موضوعه أرسطو عن تصوير الممكن والمحتمل، اعتماداً على موضوعية هيغل حول الإمكانية المحددة والإمكانية المجردة.

والفئات المتنفة في المجتمع الخليجي.

وهي الرواية الكويتية الأولى، التي تنتج معادلها الفني والجمالي الطامح للهيمنة الشاملة على كلية الموضوع، الذي هو الكويت التي مع (بدرية) ستدخل تاريخ الفن.

وإذا قدر للرواية الكويتية أن تنمو وتتطور في نسق تاريخها الأدبي الخاص، فإن (بدرية) ستكون للرواية الكويتية بمثابة «معطف» غوغول الذي خرجت منه الرواية الروسية.

3 - الروائي في مواجهة المكان الآخر:

في دراسة - الباحث - الرواية «عاشقة الثلج» لناصر الظفيري، يمضي في تناوله للرواية من حيث محتواها، فكانت دراسته بمثابة عرض لأهم أحداثها، ليكتفي بالنهاية ببعض الملاحظات الفنية دون تحليل، بغض النظر عن مدى صوابها أو خطئها، وهذه السمة كنا قد لاحظناها في تناوله للأعمال الروائية السابقة، غير أنه مع هذه الرواية التي لا تواجه تحديات تقنية بارزة، كان أكثر ابتعاداً عن تناول مكوناتها البنائية، فلم يجد سوى العرض والتعليق، ومن ثم الوصول إلى بعض الأحكام الفنية، فعلى سبيل المثال عندما يحدثنا - الباحث - عن البعد الزمني، يقرر أن للرواية أكثر من بعد زمني في الماضي والحاضر والمستقبل، لكننا لن نعرف كيف تجلت هذه الأبعاد في البنية التكوينية للرواية، بل يقرر أهمية هذه الأبعاد في أنها تهدف كلها لفتح ملف هذا النظام (العراقي) والشروع الذي يمارسه ضد شعبه أولاً قبل أن يصيب بدائها بقية الشعوب.

وعندما يحدثنا الكاتب عن المحاور، سرعان ما نجد أنها محاور تتصل بموضوع العمل وعناصر محتواها أي البحث (الثيمي) الذي يتخذ منه مداخل لعرض موضوعات وأحداث الرواية.

فالمحور الأول: التسلط الحاد الذي تقوم به كل

كانت محل خلاف نظري عميق بين أنصار الواقعية الاشتراكية من جهة ودعاة الواقعية بلا ضفاف والأدب الاشتراكي من جهة أخرى.

لكن هذه الرومانسية كانت مدعاة للنقد الشديد حتى لدى منظر متكشف كلكاش، حيث وجدها معادلاً للرومانسية الاقتصادية للزمن الستاليني الذي أراد أن يضفي بهجة المشروعية والأمل على جوانب قائمة ومعتمدة وبأسة.

تلك هي بعض مظاهر النص الإيديولوجي. في رواية «بدرية» لكن هذه المظاهر لا تبدو ناتئة إلى الحد الذي يحدث الخلل في رهافة العلاقة بين النص والواقع، فالرواية تنطوي على اكتمالها التخيلي القادر على حفظ المسافة الضرورية فنياً وجمالياً بين إيديولوجية النص، وبين أن تغدو الرواية نصاً إيديولوجياً.

وأخيراً نقول بأن «بدرية» هي الرواية العربية الثانية بعد «مدن ملح» التي تتوسل التخيل القصصي كمجـاز هجائي رفيع للقوى التقليدية

فكيف لعمل فني فيه عيوب مدرسية، يمكن وصفه أنه يقتحم آفاقاً جديدة، لا للرواية الكويتية فحسب بل وللعربية أيضاً، فهل الآفاق هنا سوى موضوع الرواية الذي استساغ - الباحث - نزعتها الهجائية السياسية؟

لا شك أننا تجاه عمل روائي طموح لامتلاك سرادبية الرواية، فهو يمهّد لتقديم تقنية طليعية على مستوى الزمن، حيث يستخدم الزمن الدائري، البداية من نقطة ومن ثم العودة إليها، لتعميق الشعور بتطويق الخناق على الفضاء الروائي، أحداثاً، وشخصيات، ومكاناً، ويستخدم الاسترجاع بهدف وضع إطار للشخصية يتعادل فيه زمن السرد مع زمن الحكاية، ويتقاطع فيه الزمن التعاقبي مع التزامن المحايث لحركة السرد والشخصية، كما أنه يستخدم القطع في الزمن من أجل إبراز المفارقة الدرامية من خلال اصطدام زمنين مثل زمن الحكاية وزمن السرد.

والرواية تطمح لتقديم مكان شاسع، جبال، وديان، بساتين،

الشخصيات العراقية في الرواية في مواجهة خضوع متسم بالعناد للشخصيات الكردية.

والمحور الآخر : هو العاطفة المعقدة بين غادة وديمو

والمحور الأخير : العناد .. عناد الشعب الكردي

(التسلط - العاطفة - العناد) مفردات تتصل بوصف محتوى الرواية، وليس الرواية كجنس أدبي يتعامل مع موضوعات وفق قانونيات جمالية تحكم أدبية.

ويخلص أخيراً إلى أن الظفيري يكتب من النقطـة الساخنة، وهذه النقطة - حسب الباحث - هي مبعث تحليل غلبة الخطابية، وامتلاء جملة بالكلمات المباشرة، والاعتقار إلى التفاصيل، وغلبة الطابع الميلودرامي على مجرى الأحداث، وهذا الحس الميلودرامي أضعف معطيات هذا الواقع، كما أن الشخصيات أحادية الجانب.

ومع ذلك فإن - الباحث - لا يبخل الثناء، ويعتبر أن الكاتب (الظفيري) يقتحم آفاقاً جديدة.. لا للرواية الكويتية فقط ولكن للرواية العربية بشكل عام.. وفي تجربة يمثل هذا التدفق، وأمام مولف يمثل هذا الخيال الخصب فإن المرء لا يملك إلا أن يعترف أنه أمام كاتب متميز لن يرضخ بسهولة للحلول الفنية المتعارف عليها.

من الواضح أن هذه الخاتمة لا صلة لها البتة بما لاحظته - الباحث - على الأدوات الفنية للكاتب، بل إن الباحث يؤكد من خلال ملاحظاته، أن الكاتب لا يرضخ بسهولة للحلول الفنية المتعارف عليها (الميلودراما - المباشرة التقريرية - الخطابية، أحادية الشخصية.. إلخ)

ويبدو لنا أن - الباحث - نفسه يتحدث من النقطة الساخنة ذاتها، لذا طغى تعاطفه السياسي مع موضوع الرواية، فرغم استجلائه لبعض النواقص الفنية، فهو يغدق في الثناء.

الطيبة لاقتناص جماليات الحكى الروائي وتقنياته لكن الرواية ظلت تنوء تحت ثقل هذه الطموحات؛ فالجملة الروائية، قليلة الخبرة في السيطرة على موضوعها، بل وتبدو في أحيان كثيرة قلقلة، مفككة، يضطر القارئ لمعاودتها بأكثر من مرة حتى يستوعب مايراد قوله، والأمر هنا لا يتعلق بالمجاز، بل في حدود الجملة السردية الإخبارية، ففي الصفحة الأولى يساق لنا حوار بين الحاج مصطفى ومعاونه، فنقول لنا الجملة:

«فيما راح الحاج مصطفى يسترسل بكلام ينتبه له معاون ولا يجيب عليه فحواره أشد وطأة من حديث الحاج» ص 11.

إن القارئ لن يفهم ما تعنيه هذه الجملة الطويلة جداً، لامحتواها الإخباري، ولا مضمونها السردية، فهناك مشكلة تتصل بالقدرة على استخدام اللغة وتوظيفها توظيفا أفهاميا قبل أن نتحدث عن شروطها الأسلوبية الفنية والتعبيرية والجمالية.

لكن هذا التعثر يتذلل تدريجيا كلما أوغل القارئ في فصول الرواية، وكأن الرواية كانت تدريجيا على التمكن من الكتابة، وإسلاس قياد اللغة.

ومنذ الصفحة الأولى يحدثنا الراوي عن هزيان سيادة الرئيس.. الذي يظن أن إصبعه كبيرة تدور حولها الكرة الأرضية، وعن فكه السفلي الذي لا يتعب من الكلام، هذا الذي يكره الناس على حد سواء قدر ما يجب نفسه، وهو يبدع الطرق المثلى لقتلهم.. وقوله أنا أحبكم فانتم شعبي. ص 11

ثم بعد صفحتين مباشرة يصرح لنا باسم السيد الرئيس وهو «صدام حسين»

وعلى هذا فإن القارئ سيقدر بداهة أن الرواية تنحو منحى تسجيليا، ثم يكتشف القارئ أن الرواية تقدم عملا

لإشاعة فضاء نصي ملحمي، قادر على اتساع المعارك والمواجهات، وتهريب الأسلحة، والفرار من الجندية، وحاول استخدام (التضمين)، بهدف الإيحاء بواقعية تسجيلية، رغم أن الكاتب يحذر القارئ من الوقوع في هذا الوهم، فهناك بعض العبارات، والصيغ للسيد الرئيس التي تضمن في النص من أجل تحفيز الإيهام الواقعي.

ويحاول أن يقدم شخصيات يجهد لاستبطان خصوصيتها الكردية، ويجهد لصياغة حكاية صراعها من أجل الحصول على السيادة.

وقد نجح في تقديم بعض الشخصيات (غادة) التي تحضر أمامنا ليس كعامل روائي، بل كممثل لشخصية لها تاريخ، رغم أنها قد بترت عنه، ولها نوازعها ورغباتها وأمنياتها، رغم مصادرتها لصالح أجهزة غامضة تقرر المصائر، وقد أصابت الرواية نجاحا في التصوير الفني لهذا الغموض للأجهزة البوليسية والمخابراتية.

نقول رغم هذه الطموحات

فنيا تخيليا.

إن حذر الكاتب القاريء أم لم يحذره بأن الرواية ليست تسجيلية، فلا أهمية لهذا التحذير مادامت تحيل إلى شخصية واقعية موجودة، والهجاء الفني ليس بنثر تعليقات لا تحمل أية قيمة تهكمية، بل باستقصاء عمق الشخصية للكشف عن تناقضاتها عبر التصوير الفني، لإعادة إنتاجها في النص وهي تحمل أبعادا إضافية عن المکرور والمعاد.

يتحدث أحد الروائيين الأمريكيين اللاتينيين عن الجنرال الطاغية، أنه يكفي أن يصف طفله بحق و غضب، لتتكشف لنا أعماقه عن عدوانية تغنينا عن عشرات الصفحات الهجائية له.

إن الخطاب الروائي في «وردة الثلج» يفتقر إلى العنصر التصويري، والصورة عنصر أساسي من عناصر التشخيص الفني في القصة أو في الشعر، فالملتقي يباده بأحداث كثيرة، قلما يشاهدها، والمشهد عنصر أساسي من عناصر الرواية، فالحكاية فعل، والفعل بمقدار يتحقق في زمنيته، فإنه يتحقق في مكانيته، وقد عنيت الاتجاهات الروائية الحديثة بالمشهد بوصفه الوسيلة الوحيدة للتشخيص، وانطلقت في إنتاجها الروائي من مقولة أن المشهد عنصر مشترك بين المسرح والرواية؛ فإحراق حلبجة بالسلح الكيماوي، يشكل حدثا مفصليا في تطوير الأحداث لاحقا، لكن هذا الحدث هذه المأساة البشعة - شبهها الدكتور قنديل - بمأساة (جرينيك) الأسبانية، هذا التشبيه لا يلتمس أية مرجعية له في الرواية، سوى الحديث عن بعض البطون المنفوخة للحيوانات والبشر، الذي سرعان ما يتلاشى من ذاكرة القارئ، في الوقت الذي كان من الممكن أن يقدح مخيلة الكاتب بصور تشكيلية مشهدية، ربما تشكل في محتواها مضمونا مأساويا أكثر من (جرينيك) بيكاسو هلعاً وذهولا.

الافتقار إلى التصوير نال

الشخصيات، فبدت ذات مستوى واحد مجرد عوامل بناء للحكاية، وليسوا إناسا يصنعونها، يفعلونها، فالشخصية الرئيسية في الرواية (ديمو) الذي تنطب الرواية في أسطرته، لكنه إطناب يمس محور الاستبدال لا محور التركيب، فهو معني، مدلول ينطوي على حلم الخلاص (قديمو هو الحقيقة الوحيدة، هو الجانب الرائع لجميع هذه المخلوقات، ديمو الوحيد الذي رسم ملامحه وبأخطائه وذنوبه ولكنه رسمها كما يريد... أنت تفهم ديمو) والحديث موجه من الحاج مصطفى إلحاقا.

بغض النظر عن التساؤل الذي يمكن أن ينهض، حول إمكانات أن يكون هذا القول منسجما مع خطاب رجل كالحاج مصطفى، وكان الأفضل أن يرد على لسان الراوي الذين يتماهي في هذه الرواية تماهايا كاملا مع الكاتب، رغم استخدام ضمير الغائب (هو) في الروي.

نقول بغض النظر عن هذه الملاحظة، فإن ديمو هذا الذي

وظلت النقاشات تدور حول ضرورة توقيع الوثيقة، ومع ذلك فالقارئ لا يعرف شيئا عن مضمون هذه الوثيقة، سوى تقديره بأنها في خدمة النظام، وأن الأكراد مجبرون على توقيعها وعلى هذا تغدو القضية برمتها موضوعة في خدمة الوظيفة الهجائية للخطاب الروائي، وعلى هذا بدا الحضور الركني للحظة المشهدية الكردية إذا ما قورن بالوصف المتعلق بالجانب العراقي.

من هنا بدا إيقاع التضامن مع الجانب الكردي ينقصه الإحساس التراجيدي الفجائي، رغم أن هناك أحداثا تقتضيه وتفجره لو كان ما يحدث يشكل قضية للراوي فعلا، بينما كانت قضية الراوي الفضح والتشهير بالممارسة الإرهابية للنظام العراقي، فكان هذا التشهير يحكم رؤية السرد بنوع من الثنائية الحادة القائمة على الأبيض والأسود (فالعربي العراقي أسود والكردي العراقي أبيض فالكتابة من النقطة الساخنة حالت دون الكاتب وامتلاكه لمجمل العناصر التي تكون الفعل الدرامي، فغدا الموقف الكامن وراء الرؤية السردية موقفا غائيا هجائيا صارخا يتجاوز أفق انتظار القارئ العقلاني والعربي بنوع خاص، والنص بكل الأحوال لا يتوجه برسالاته لقارئ إنجليزي، فالشخصيات العراقية العربية في الرواية، طغاة، عسكر متوحشون، قتلة محترفون، عناصر مخابرات وتجسس، ونسأؤهم قحاب محترفات بدءا من (غادة) وصولا إلى مربياتها في المدرسة الداخلية. هل هناك مجتمع، أو شعب في العالم يمكن اختصاره إلى هذه الصورة الشتامة؟ وهل الأكراد هم على هذه البضاعة الثلجية، هل يمكن القبول بهذه الثنائية من كاتب أو قارئ عربي؟

ماذا يقول الكاتب لمئات الآلاف من العراقيين العرب المشردين في شتى بقاع العالم، ماذا يقول للشعب العراقي الذي قدم عبر عقود من الزمان آلاف آلاف ضحايا القمع

يتشكل مجازيا كمعادل للشعب الكردي، لا يصادفه القارئ، في مواقف مشهدية، إلا في مشاهد الحب والجنس، بينما بطولاته التي تجعل منه أسطورة يبلغ بها القارئ، وعليه أن يكون حسن النية ويصدق (الراوي).

ولذلك نجد خطاب الراوي يهيمن هيمنة مباشرة على الأحداث، ومن ثم هيمنة صوته المفرد على المستويات الكلامية للنص، ونظرا لضعف خبرة الراوي وتجربته ومعرفته بعالم أحداثه؛ فقد أشاع فيه منسوبا بسيطا من الوعي الاجتماعي والأفق المعرفي.

فرغم أن الرواية تنحو منحى سياسيا على مستوى المحتوى، فإننا نجد وفرا سياسيا في وعي الشخصيات لمشكلتها وقضيتها الوطنية، فالمحاورات بين الحاج مصطفى وقادري وقاسم كما تفتقر إلى العمق، وهي لا تحتوي على نقيضه تطوّر الأحداث، فالنقيضة تقع خارجهم مع النظام العراقي، وعلى هذا فإن المتلقي لا يضاف إلى وعيه بعدا جديدا عن القضية الكردية،

والإرهاب والسجون؟

ألا يوجد في العراق من يناضل برهن في سبيل الحرية والديموقراطية والتقدم والسلم سوى الأكراد، وهل برهن الأكراد بعد المظلة الأمنية على جدارتهم بالديموقراطية التي قسموها فخذين بين عائلتين في انتخاباتهم التي استبعد منها كل من لا تربطه صلة النسب بهاتين العائلتين.

إن فن الرواية تاريخيا معاقبا لولادة العقلانية على مستوى التطور الفكري، فكانت بذلك توأمة بناء وتنظيم وعلاقات ورؤية.

وقد كان أولى بالرواية أن كانت تطمح أن تحقق موضوعيا من خلال الرواية ذاتية اللحظة الساخنة، أن تمتلك وعيا بالتاريخ وبالقوى الاجتماعية التي تشكله، وأن تمتلك تاريخية اللحظة المصورة بشتى نواحيها المتداخلة والمتراكبة والمعقدة، وإلا فإن الشتائم ليست بحاجة إلى الجنس الروائي الرفيع، الذي كان ثمرة تطور الإبداع على مر التاريخ، وملتقى ثمرات الروح والعقل.

وإذا كانت الرواية أشد أنواع الأجناس الأدبية نزوعا إلى النقد، فإنها تبدأ من الذات، ذات الفرد والجماعة التي يتنفس النص بحياتها وهمومها، طموحاتها وآمالها، خيياتها وتطلعاتها.

فالنقد الذي تمارسه الرواية نقد مزدوج يبدأ بالأطروحة، ويملي دراميا الأطروحة المضادة، لينتج التركيب النوعي، هذا المثلث الهيكلي الذهبي أساس ضروري لصياغة منطق الرؤية في الفكر والفن معا، وهو معيار لتأسيس الوعي المدني في أصول الحوار على مستوى الجماعات والمؤسسات والحضارات، والفن الروائي فن مدني بالتعريف.

ولكن مع ذلك، ورغم ذلك، فإن «وردة الثلج» تمكنت على مستوى متواليات الحدث وتقاطعاته، وعلى مستوى

استخدام الزمن ومفارقاته، أن تقيم حوارا مع القارئ تشهده إلى فضاءاتها.

4 - الروائي في مواجهة المستقبل :

يختتم الباحث مداخلته بتناول المحور الرابع «الروائي في مواجهة المستقبل» من خلال تعرضه لثلاثية طيبة أحمد الإبراهيم (الإنسان الباهت - الإنسان المتعدد - انقراض الرجل).

ونحن نتفق - مع الباحث - بأن أعمال طيبة الإبراهيم تمثل أحد مظاهر الخروج غير المألوفة في الرواية الكويتية.. وربما العربية، حيث يرى فيها تجربة فريدة من نوعها - رغم الملاحظات العديدة.

وهذه الفردة يراها في أن كتبها الثلاثة هي امتداد واحد في الزمن المستقبلي، والأشخاص هم ذاتهم يتناسلون جيلا بعد جيل.. فهي مثل معظم كتاب الخيال العلمي تحتفظ بالشخصيات نفسها، حيث يمكن اعتبار الروايات الثلاث رواية واحدة.

روائي قادر علي تحليل نفسه بوصفه الأسلوب المناسب لإضفاء التناغم الداخلي على الصلة بين موضوعات العمل وإعادة إنتاجها فنيا، وهنا تتبدى الأسلوبية التي هي نص وفردة كما أشرنا.

والأسلوبية المعنية هنا، ليست المستوى البنائي اللغوي التعبيري ومايستتبعه من توظيفات مجازية أو بلاغية فحسب، بل الأسلوبية كشكل التفكير، كبنية للرؤية المعرفية والجمالية للعالم.

عندما أعلن سارتر أن الماركسية لا يمكن تجاوزها، فقد أشار إلى أنها الفلسفة الوحيدة القادرة على طرح الحلول لمشكلات الوجود، وبدون حل المشكلات الحياتية والمعاشية المتصلة بالوجود، لا يمكن إثارة التساؤلات حول معنى الوجود.

هذه الموضوعة تكتسب أهميتها الخاصة في السياق الكويتي الخاص، الذي يفترض أنه قد حل المشكلات المعاشية والمعاناة اليومية لأفراد مجتمعه، حيث يفترض أيضاً أنه هيأ فضاءات روحية للتساؤلات الكبرى حول معنى الوجود، ومشكلات الإنسان الروحية والأخلاقية، وقد أتت روايات (طيبة) لتثبت إمكانية هذا الافتراض بما أثارته من أسئلة حول المستقبل الإنساني.

وقد أظهرت أنه يمكن للمبدع الأصيل في مجتمع الوفرة الاستهلاكية أن يحافظ على حداق روحه دون أن تفرق في فتنة وثنية الأشياء وعبادتها، ويمكن للرؤية الإنسانية أن تخترق محدودية الوعي المنزلي، إلى فضاءات الروح البروميثيوي الذي كان يتفرد به إسماعيل فهد إسماعيل؛ فروايات طيبة أحمد إبراهيم ليست روايات خيال علمي تهدف إلى الإثارة الفانتازية، بل روايات الخيال العلمي الذي

ومن مظاهر الفرادة أيضاً امتلاكها لملامح الثورة العلمية في المستقبل خاصة ثورة الهندسة الوراثية، بالإضافة إلى امتلاك مفرداتها العلمية الخاصة بها.

إن تبيان مظاهر الفرادة في أعمال الكاتبة، يتبدى أيضاً من خلال الاقتصار على موضوع الأعمال والباحث لا يسوق لنا من مظاهر هذه الفرادة، سوي انطواء الروايات على الزمن المستقبلي، دون أن يتعرض لبنية الزمن الروائي ذاته، والحديث عن امتلاك الكاتبة لملامح الثورة العلمية، دون إظهار كيف تجلت هذه الملامح في استخدامهما الروائي، وامتلاكها للمفردات العلمية، ودون إظهار أثر هذه المفردات على البنية الأسلوبية للرواية.

لا شك أن الكاتبة في اختيارها لموضوعاتها القائمة على تخيل صورة الإنسان المستقبلي، إنما تختار مجالا فريداً، فالفرادة «تكن في هذا المجال، بل بتحقيقه فنيا وتخيليا وجمالياً، أي تحقيقه في شكل

التزامنية، يمنح ترهينا للأحداث، وإن كان الترهين هنا ترهينا استباقيا، يستحضر لحظة مستقبلية، لكن المستقبل المتخيل، يعاش كزمن حاضر ومباشر؛ فالمتلقي الذي يواجه مجريات حوادث يفترض أنها تحدث بعد مئتي سنة، إنما يشاهدها للتو معروضة أمام عينيه، فالفارقة الزمنية بين زمن القصة وزمن السرد تتأسس هنا على مفارقة استباقية، فينشأ الفعل الدرامي بوصفه معركة مع المستقبل وليس الماضي.

الزمن الحكائي يتم وكأن الحدث قد جرى في الماضي، لكن الحاضر، حاضر السرد وزمن الكتابة، إنما يشير إلى أننا قد أنجزنا هذا الماضي الممتد إلى مئتي سنة، فالحاضر هنا إذن سيتحول إلى مستقبل بعد مئتي سنة.

«كنت أترقب أنباء أو المزيد من الأنباء عن السيد (موا) ذلك الرجل السريالي، الثري جدا في زمانه قبل مئتي ونيف من السنين، والذي أوصى، أو لعلها

يتمحور شكلية الإنسان، ولهذا فقد كانت رواياتها تتجنب إثارة المشكلات الميتافيزيقية والدينية، فكانت تطمئن منسوب الوعي العادي للقارئ بأنها لا تسعى إلى صدم وجدانه.

غرامش بحسه البراكسيي، دفع السؤال حول المشكلة الأولى في الفلسفة، من مجالها الميتافيزيقي إلى المجال الإنشائي، عندما اعتبر أن المشكلة الرئيسية في الفلسفة ليست مشكلة حل ثنائية الوعي والوجود، بل هي مشكلة الإنسان.

وروايات «طيبة» بحسها السليم، وجهت مسار الإنجازات العلمية على الصعيد المعرفي والفلسفي، من مجال علاقة السماء بالأرض، إلى مجال علاقة الإنسان بالإنسان ومصائر هذه العلاقة أيا كانت مرجعية التناص الذي تستند إليه هذه الروايات، فإنها قد حققت انسجامها وتناغمها الداخلي الخارجي عندما أدرجت السياق الخاص العربي في إطار بينتها، فاكتملت استقلاليتها بوضعها نصا يطرح أسئلة الكونية، إذ يطرح أسئلته العربية، والأسئلة العربية هنا هي أسئلة المشاعر، والعواطف، والحب، والحياة.. إلخ وغيرها، مما يدخل في المنظومة المشاعرية في مواجهة النزوع العلمي الوضعي للتطور التكنولوجي الذي يدفع باتجاه البهاتة فالتناسخ (الآلي المتعدد) فالنشوء والانقراض كل ذلك يتحقق بأسلوبية روائية تستمد وظيفتها من السياق الذي يولد الوظيفة المرجعية حسب جاكسون والوظيفة المرجعية هنا ترتد على الخيال العلمي فتصبغ المفردة لهذه الشفافية، التي تشف من موضوعها مباشرة كما تقتضي اللغة العلمية، وتكتظ بالدلالة حسب مقتضيات الخيال.

والخيال في الرواية يكتسب مدلولاً جديداً يختلف عن مرجعيته المألوفة بوصفه ضد الواقعة، لأن السرد بصيغته

الحق التسمية المناسبة لذلك.

هذه الصيغ التي تكتسب وظيفة انتباهية تثير وعي المتلقي لضرورة التفكير فيما يحدث، وضرورة المشاركة في التقدير، ومن ثم الحوار.

وهكذا يمضي الأسلوب متحققا في النص عبر هذه التنقلات السريعة في الزمن، والتنقلات السريعة بين الشخصيات والأحداث، فينبض بالحياة والرشاقة.

والنص لا يتوقف طويلا عن تقصي السمات الاجتماعية والبيئية للشخصيات، إلا بما يتناسب مع الوظيفة الدلالية للشخصيات، وعلى هذا فنحن تجاه علماء، ورجال أعمال من جهة، ومتقنون ونساء وأطفال من جهة أخرى، فالعلماء محكومون بشرطهم التقني (خارج الشرط الإنساني) ولذا فهم مجردون، ليس لهم حضور تشخيصي كأفراد ليس لهم حياة شخصية، إنهم رمز هذه الجبرية الوضعية، إنهم (المفضل) الحديث الذي يعادل بجبريته القدر القديم، وهم ينتجون أنماطا تشابه (موا) الباهت، ويقف على خطهم رجال الأعمال الذين لا يرون في الثقافة إلا ما يخدم مصالحهم الأنانية الجشعة (جعود) في «الرجل الباهت» و(عادل) في «الرجل المتعدد».

وفي الخط الآخر، يقف المثقفون والنساء والأطفال (خالد - تودا - سلمى - علي - أمل) مدافعين عن عالم المعنى ضد عالم التشيي، تتسائل (تودا) موجهة الحديث إلى خالد:

«ألا يمثل الجد (موا) في نظرك مادية عصرنا؟.. فالكثير منا على غراره. وقد تجرد من المشاعر الإنسانية دون أن يتعرض لعملية التجميد هذه. فأصبح لا يملك من الإنسانية سوى الأسهم...»

تلك هي الرسالة التي تنثال على شكل حوار علمي،

ليست وصية، بل طلب وهو في الخامسة والثمانين من عمره، من إحدى الشركات التي تعلن دوما عن مقدرتها على تجميد الكائن الحي، فترة من الزمن، ثم إعادته إلى الحياة وقتما يريد، بعد هذا المقطع يشير إلى حدث في الماضي، يحدث الانقطاع مباشرة، للنقل إلى الحاضر (حال أو أن استخراج جثته) أو جسده أو جثمانه، لست أدري وايم الحق التسمية المناسبة لذلك» ص6.

متواليات الوحدات السردية، ستكشف لنا أن لحظة الحاضر التي يستخرج فيها الجثمان، إنما هي تشير إلى عد عكسي، حيث الماضي هنا يبدأ من الحاضر تخيلا، مادنا شاهد أحداثا بعد مئتي سنة، فكان عملية التجميد تتم الآن، وليس قبل.

فالجملَة إذ تنصب أنصبابا مباشرا على موضوعها على طريقة العلم، سرعان مايتخللها اللبس الذي يولده (الحكي الروائي) والذي أوصى، ولعلها ليست وصية.. لست أدري وايم

يذكرنا بقصة الحب في رواية ماركيز «الحب في زمن الكوليرا»، لكن الحب هنا يتجاوز حدود الدلالات الإنسانية التي تبجل قوة المعنى في الإنسان، وروح الإصرار الكفاحي لتكتسب في سياق رواية (مذكرات الخادم) وظيفة سياق ذات مضامين اجتماعية وسياسية يتألف فيها الدال الإنساني الكوني بالواقعي المحلي كمدلول، لينتج نصا تتحقق نثريته في وقائع يومية نابضة بمشاعر وأهواء وميول معقدة ومتداخلة ومتصاعدة، يتكشف فيها الإنسان وهو يصطدم بالواقعي، ويتغير الواقعي عندما يثار من الداخل إنسانيا.

وهذه المضامين الإنسانية تحملها الكاتبة في كل رواياتها كمنظور روائي ورؤية معرفية للعالم، تسوقها بتلقائية منظمة، أو تنظم تلقائي، حيث نداء القلب يستجيب له العقل في وحدة فنية وجمالية تحققها روايات (طيبة) التي ستحمل الكثير للرواية العربية بالتأكيد.

وفكري وبسيكولوجي في أنحاء النص، فهي تتوزع على محور توزيع الأحداث، وعلى محور استبدالها بالمدلولات.

فالوحدة التوزيعية تحقق علاقات تركيبية، فلا وحدة من وحدات السرد لا تنضم في وحدة أكبر، وعبر هذا الخط التراكمي يتشكل فضاء النص، على أركان صلبة لا تبهتها الإشارات الإنشائية ولا التمحلات البيانية، ولا الضجيج البلاغي، ولا تهويمات حلمية، فالحلم لا بالفراغ، والفانتازيا ليست أوهاما تكسد وتحشد، بل هي خيال خلاق يبدع وينتج.

هذا الحلم المدمج بالإرادة والفعل والإصرار، يفتح عن مشاعرية هي نتاج مدركات الحياة وإيقاعاتها في رواية طيبة الإبراهيم (مذكرات خادم) حيث الحلم الذي كان يرفرف كوهم مستحيل في داخل (الخادم) يتحول إلى حقيقة نتيجة الإصرار الإنساني الذي لا حدود له، فيتمكن الخادم من الزواج من سيدته، والحكاية هنا ليست الحكاية التقليدية عن ابن الفقراء الذي يصادفه الحظ فيتزوج ابنة الأغنياء، فيتحقق الوئام الطبقي، ويتم الانتصار على الصراع في الواقع، من خلال النهايات السعيدة الزائفة.

فالعلاقة بين الخادم والسيدة، تطلبت سفرا ملحميا لتقويض الحاجز بين الإنسان والإنسان، تطلبت حربا مدمرة لتظهر الداخل من حواجز وشباك وأسلاك صنعها الوهم، وصاغتها الغطرسة الجوفاء.

كانت الضريبة غالية الثمن، لتكتشف السيدة أن (الخادم) كان جديرا بها، وأنها قادرة على الاعتراف بشرعية الزواج منه.

هذا الحب الذي يستمر ثلاث عشرة سنة، والذي لا يتوقف لهيبه لحظة، والذي يتوج بالزواج بعد عناد لا يكل

الأنثى والمجتمع في القصة الكويتية

د. نجمة إدريس

توضح الدراسة
ما يعكسه الإنتاج القصصي في
الكويت من سلبية الموروث الاجتماعي
واسهامه في خلق نماذج نسوية غير سوية
تعاني الاستلاب وعقد النقص وانعدام الثقة مما
خلق في الأنثى قابلية الاستسلام والخنوع ومما أدى
بها في النهاية إلى الشعور بالقهر الاجتماعي الذي
يمارس ضد المرأة، وقد اعتمدت الباحثة على
خمس مجموعات قصصية لكاتبات كويتيات
استطاعت من خلالها تحليل مفهوم
الأنوثة ومشكلة الجنس وظاهرة
الاغتراب.

أولاً : تصور المجتمع لمفهوم الأنوثة

إن مفهوم الأنوثة في تصور المجتمع شديد الارتباط بمفهوم الإشباع العاطفي والغريزي والجمالي. فالأنثى المستحقة لهذه الصفة هي المرأة القادرة على تحقيق ذلك الإشباع بأنواعه الثلاثة واستيفائها. وبناء على ذلك لابد أن تكون هذه الأنثى معافاة، خالية من العاهة الجسدية أو المرض. وهي أيضاً تلك الأنثى التي ماتزال شابة يانعة، متدفقة الحيوية الجسدية والإغراء، نضرة كثمرة مشتهة لم تتقدم بها السنوات. إذ إن التقدم في السن يعد عاهة تهدد كينونة المرأة وتندرها بانتهاء دورها وبفقدان القيمة والحرمان من الحب والدفع.

في قصة «التحديق في الذاكرة»⁽¹⁾ لليلى محمد صالح يبرز لنا ذلك الصراع لدى شخصية القصة بين قلبها

تكاد تجمع معظم قصص كاتبات القصة في الكويت(*) على موضوع «القهر الاجتماعي» الذي يمارس ضد المرأة، بحيث غدت شخصيات تلك القصص ضحايا لذلك القهر الذي يتمثل في الموروث الذي تكون في الضمير الجمعي حول ماهية المرأة، ومفاهيم الأنوثة، وحدود الدور الذي تلعبه في الحياة.

وقد أوجت هذه القصص مجتمعه بمدى سلبية هذا الموروث الاجتماعي وإسهامه في خلق نماذج مسحوقة تحت وطأة الغربة والجوع العاطفي والاكتئاب واليأس وغيرها من أمراض النفس والجسد. وإزاء هذه التراكمات المرضية تكونت لدى معظم تلك الشخصيات النسوية قابلية الاستسلام والخنوع بطريقة بدت فيها وكأنها تستمرى صنف المعاناة واعتادت عليها حتى غدا الشعور بالاضطهاد وإدمانه لونا من السادية السلوكية تمارسها بتلقائية غريبة وتسبح مع تيارها، وتدجن نفسها لتقبل ذلك الواقع الذي لا مفر منه - إن كان هناك مفر - إلا بالحلم والخيال والرغبات المكبوتة.

هناك مجموعة من المفاهيم الاجتماعية السلبية كانت محور الاهتمام في مجموعات كاتبات القصة موضوع الدراسة، حاولن من خلال عرضها بأساليب فنية متنوعة الكشف عن نتائجها السلبية على شخصيات قصصهن. وقد كان لتلك المفاهيم الاجتماعية السلبية بصماتها الواضحة على سلوك الشخصيات وتركيباتها العقلية والنفسية. ويمكن تصنيف هذه المفاهيم الاجتماعية وإفرازاتها على النحو التالي:

* اخترنا لهذه الدراسة المجموعات التالية:

- 1 - ثريا البقصي : مجموعة: السدرة
- 2 - عالية شعيب : مجموعة: امرأة تنزوح البحر ومجموعة بلا وجه.
- 3 - ليلى العثمان : المجموعات: في الليل تأتي العيون، لا يصلح للحب، حالة حب مجنونة، امرأة في إناء
- 4 - ليلى محمد صالح : مجموعة جراح في العيون
- 5 - وفاء الحمدان : مجموعة الطيران بجناح واحد.

تبغي رعشة الوصول بسرعة». «حنان طاغ يملأ جوانحها. أحلامها المشبوبة تحيطه بتؤدة.. حالت في عينيها دمة.. العجز يشلها .. يدق أعضاءها بمساميره الصدئة .. يسمرها بجدار اليأس فيكتم أنفاسها.. أفكار تشدها نحو الماضي وهي عاجزة على السرير.. بل أكثر عجزاً من أن تفتح أحاسيسها الذاتية والوجدانية التي تصل للغاية القصوى».

وبطلة القصة لن تصل للغاية القصوى ليس لنقص في أنوثتها أو زهد في حياة أغنى وأمتع، ولكن خشية من انكسارها أمام مفهوم الأنثى المحبوبة المشتهاة الرابضة في ضمير الزجل الذي غذاه الموروث الاجتماعي. إن أنثاء النائمة بين تلافيف أحلامه هي الأنثى المعافاة الخالية من العجز والعاهة. الأمر الذي غدت معه نوازع بطلة القصة وأشواقها المبهمة أشبه بالهشيم في مهب الريح، تذروها بلا ندم تحت قدم الكبراء الجريح:

«لقد أضعت عمري أركض وراء الوهم الكبير.. أركض وراء السراب».

في قصة «هزيمة»⁽²⁾ لليلى العثمان تركيز مباشر على ذلك الحرمان الذي تمارسه الأنثى ضد نفسها بسبب العجز أو العاهة الجسدية. فبطلة القصة تقصي نزعاتها الأنثوية بسبب الشعور بالنقص في مجتمع لا يرى الأنوثة إلا في إطار الجسد الكامل المعافي وهي تفعل ذلك صونا للكرامة أو تجنباً للإشفاق بحيث يغدو ذلك مسلماً نفسياً يسير شخصية القصة ويسيطر على كل البوادر والنوازع الأخرى:

«لقد عصرت كل أيام عمري داخل قمقم نفسي، وطردت كل مشاعري التي كانت تتأجج داخل عروقي .. صددت كل العيون العاشقة ونفيت عن موطن القلب كل غزو، تمردت على رغباتي وشجعت الرقص الذي وقف حائلاً دون أية طريقة على بابي المسدود».

ولكن في لحظة من لحظات الغفلة الشعورية نجد البطلة تنسى ذلك المخزون السقيم الذي كونته عن نفسها العاجزة

التواق للحب والدفع وممارسة الحياة وبين كونها طريحة الفراش، قعيدة المرض والبؤس الجسدي.

«أصغت إلى الصمت وأيقنت أنها وحيدة.. المكان بارد .. البرد يتسرب إلى جسدها، من أهداب الليل والريح.» «كل شيء يدعو إلى الإرتياب، الغربة. المرض.. الألم.. الجراح .. جراح تنخر في الجسد وفي الفم.. وحدها واجهت قسوة الحياة».

إن المرض هنا يغدو من أدعى دواعي الوحدة والوحشة والغربة التي هي نفسية أكثر من كونها مكانية. وخلال معايشة المرض نلمح ذلك النفي القسري الذي تمارسه الشخصية ضد كينونتها وأنوثتها واندفاعات وجدانها التلقائية التي تبغي الانعتاق والتعبير، ولكن الشعور بالعجز الجسدي يلجم كل تلك الاندفاعات لديها ويجعلها تمارس لونا «من العقوبة المفروضة ضد تلقائيتها الراغبة في الحياة والحب»:

«وصل قبل أن يأتي الآخرون.. صافحها.. يده تعصر يدها باندفاع وكأنها

إمكاناته الأنثوية الأخرى. وبذا تغزو المرأة حسب هذا الاعتقاد قيمة جسدية بحتة، ومثيرا شهوانيا شديد الارتباط بالعافية والقدرة واليفاعة. وبمجرد حدوث عطل في ذلك الجسد الأنثوي سرعان ما ينبذ ويستبدل بعد طول تأفف ونفور. لقد أضحت «شاهة سعيد» في نظر زوجها مجرد نفاية تنتظر الموت أو الإلغاء والاستبدال بزوجة جديدة.

«يضغط نايف على مخارج الحروف وكأنه يخنقها : كل يوم طبيب وكل يوم أشعة، والسعال كما هو. يجب أن تعرفي يا امرأة أنني لن أصبر على هذه الحالة فمن حقي الزواج بأخرى إن لم تشفي سريعا».

أما ظاهرة التقدم في السن وتهديدها لكيونة المرأة فهي ظاهرة شديدة الشبه بمفهوم العاهة والمريض. فالزمن غدا عدوا للمرأة لأنه يسلبها أهم ركائز أنوثتها النفعية والغزائية: الفتوة والنضارة والقدرة على الإغراء وإثارة الشهوة. فالزمن بلا شك يجردها من زهو الجاذب الجنسي والجمالي، ويخلخل من قيمة المنفعة الحسية المرتبطة بالجسد ومدى

وعايتها المستديمة، وتهفو أشواقها المكنونة للرجل الجالس إلى جوارها في محاضرة عامة. وتبلغ الرعونة لديها أقصاها عندما تسأله عن رقم غرفته. ولكنها سرعان ما تنتهزم وتنتهقر عندما تذكر بعاهتها وهي تقطع الشارع أمام سيارة مسرعة أو شكت على دهسها. في تلك اللحظة أفاقت من غفلتها الشعورية على صوت جليس سائق السيارة وهو يقول:

«قف حتى تمر هذه العرجاء».

ونتيجة لهذه الإفافة الفورية تنسى رقم غرفة الرجل الذي حرك مشاعرها الراكدة، والنسيان المفاجيء هنا ما هو إلا حيلة نفسية تنتشل هذه المرأة من الموقف المؤلم المقلق، وتعيدها مرة أخرى لتنوس في ضباب عالمها الخامد النهار، غريبة بلا منازع. لقد أتت ردة الفعل عند الشخصية المحرومة في قصة «هزيمة» - والمتثلة باستيقاظ رغباتها بشكل مفاجيء - مثيرا للتساؤل. فهي تنتقل من عالمها الخامد الخامل، الراضل لأي مبادرة إلى الاستجابة الفورية والمسارعة بالسؤال عن رقم غرفة الغريب، مما يشي بانحراف مفاجيء يطرأ على سلوك الشخصية المرصودة ويجعلها تتحلل بشكل غريب من قيم المجتمع وتسعى للحظة محرمة مشبوهة في غرفة فندق، ولعل هذا التغير المفاجيء يأتي - على الأرجح - تعبيرا عن تلك النعمة التي تخترننها البطلة على المجتمع، وانتقاما من مفاهيمه للأنوثة عن طريق خرق قيمه والإساءة إليها كما أساء هو إلى كل صاحبة عاهة أو نقص، وأقصاها عن ممارسة دورها الطبيعي.

وكما بدت بطلة «هزيمة» متضعضة ومنكسرة أمام عاهتها، ظهرت أيضا «شاهة سعيد» - بطلة قصة «الفجوة»⁽³⁾ - لوفاء الحمدان - تنوء تحت وطأة التخازل والمسكنة والضعف الجسدي والنفسي بعد أن وقعت ضحية لمرض صديري عضال؛ فغدت حتى في نظرتها إلى ذاتها كيانا فقد أهليته ومنفعته كزوجة وأم. فأهمية المرأة كما قر في وعيها تكمن في كونها الجسد القادر على الإنجاب وممارسة

يكون زوجي قد مل شيخوختي ووجد امرأة أخرى أكثر نضارة».

وخلال رحلتها الرعناء في البحث عن رجل، أي رجل ينسبها دورة الزمن تصطدم في أحد مراكز التسوق بوجه امرأة خمسينية تذكرها بصورة تلك الكهلة التي أرسلها لها أبنها الذي يدرس في الخارج. وقد حدثها في رسالته عن مغامرة عابثة ارتكبها مع تلك الكهلة، قال:

«شربت كثيرا، وشربت معها أكثر مما اعتدت بقليل، سرت النشوة في جسدي بينما فقدت هي أثر نشوتها كل بقية عقلها. وفي لحظة وجدت نفسي أعانق الجسد المترهل فوق سجادة قديمة أثرية، .. ولا أدري كم رجلا قبلي نام على هذه السجادة، لكنني أدت واجبي. وحين ارتحت بدأت أتذكر. قرفت، كان جسدها رطبا ومفاصلها حادة.. ورائحة شيخوخة تفوح من مناطقها دون رتوش. لقد رويت أرضا مية، وتساءلت: منذ متى لم يلامس هذا التراث جسد رجل؟ لكنها كانت تجربة على أية حال».

لقد استعادت بطلانة القصة كل ما قاله ابنها عن مضاجعته لتلك المرأة الكهلة، ولعلها في استعادة تلك الكلمات، تعقد مقارنة خفية بين تلك المرأة المتصابية وبين نفسها، تستشعر بحسرة بالغة مرارة التقدم بالسن وأثره المرتقب على جسدها وحيويتها. لقد غدت تلك المرأة صنو نفسها والمرأة التي ترى فيها صورتها بلا رتوش، وترى فيها رعونتها وتصابيها وتعلقها المرضي بوهم الشباب والنضارة. لكن هذه المواجهة النفسية بين المرأتين رغم قسوتها وشدة وطأتها لم تسهم في إعادة بطلانة القصة إلى وعيها بذاتها أو محاولة لم شتات نفسها الممزقة الفزعة، بل على العكس نجدها تنسى سريعا صورة الكهلة المتصابية وتستأنف محاولتها في البحث عن رجل .. أي رجل!! ولعل هذه النهاية توحى لنا بأن هاجس الخوف والتوجس من ضياع هوية الأنثى أمام زحف السنين بدا عند بطلانة القصة أقوى وأشد

يفاعته وعنفوانه. وبدا يغدو التقدم في السن لدى المرأة عاهة زمنية تهدد كينونتها وتفقدتها قيمتها النفسية.

بل إننا نجد هذا الهاجس في قصة «الصورة»⁽⁴⁾ لليلي العثمان يستحيل إلى لون من الجنون الأرعن أو المرض النفسي الأكال. فها هي بطلانة القصة بعد أن بلغت الخامسة والأربعين تفكر في خيانة زوجها. وليس ذلك لأنها تنشد الأرتواء الغريزي - وهي المتزوجة من رجل لا تنقصه الوسامة أو الرجولة - وإنما لتثبت لنفسها أنها مازالت تمتلك الجاذب الجنسي والجمالي الذي يغري الرجال الآخرين بها.

«كيف؟ ومتى؟ مع من؟ لم اهتم بأن أجد إجابات على هذه التساؤلات العقيمة.. إنني الآن في لحظة أقرر فيها أن أدخل تجربة أشعر أنني بحاجة إليها، تجربة تعيد لي إحساسي بالشباب، امرأة في الخامسة والأربعين لكنها مرغوبة، مشتهة، لها رجل آخر يحلم بها ويفكر».

«لماذا لا يكون لي رجل آخر؟ يستقر في حياتي.. ألقاه يوم

حلم تلك الليلة بما يحمل من إحياءات الرومانسية والحنو والاحتواء، وكلها معان تفنقدها بطلة القصة بشكل فادح. ويبلغ الانهزام مداه عندما يبخل الرفيق عليها حتى بكتفه تريخ عليه رأسها، ويفر منها بلا أدنى رحمة:

«وأملت رأسها المسكون بالرغبة العقيمة لتلامس كتفه بحذر، ولكن الكتف انزاح بحدة، فتدحرجت الرأس وسط باحة الرقص، وداست أقدام الراقصين شعاع النيون المنبعث من عينيها، وزم الفارس شفثيه وبصق على وهج الشموع فانطفأت».

وبناء على تصور المجتمع لفهوم الأنوثة المتعلق بالإشباع الغريزي والجمالي تكرست لدى معظم بطلات القصص موضوع الدراسة النظرة للمرأة كقيمة جسدية. وكون الأنثى قيمة جسدية تتحقق عن طريقها المتعة الغريزية أولاً والمنفعة ثانياً (الإنجاب)، هذا الأمر عظم من شعور شخصيات القصص بالنقص وعدم الاكتمال. فهن لا قيمة لهن بلا رجل يستثمر لديهن تلك القيمة الجسدية يعززها، حتى غدا الشعور

من أي شعور آخر، بل أكثر إلحاحاً ووطأة من منطق العقل والحكمة.

ذات المعاناة نلمحها عند العانس الأربعينية في قصة «الكتف»⁽⁵⁾ لثرثيا البقصي فيها هي حلم بعد أن فاتها قطار الزواج «بكتف يتحمل ثقل رأسها المشحون بالهموم الأنثوية». ونجدها تجتهد في اقتناص فرصة ما تبقى لها من نصارة على وشك النضوب، فتبدأ المحاولة مع رجل ما في مدينة غريبة تنام فيها العيون. وجود القصة يكاد ينطق بجو اليأس والخذلان والتضعف الذي طالما عانته بطلة القصة خلال رحلة حياتها الفارغة، الخالية من الإشباع الخاوية من المعنى، وحتى في دعوتها لذلك الرجل للعشاء لا نلمح فيها قناعة أو رضى حقيقيين، وإنما هي من قبيل الهروب من شبح الوحشة والهجران واليأس المطبق. وكل معاني الإحباط هذه تبدو شديدة الارتباط في ذهن البطلة بعامل التقدم في السن وما يوحيه من خسران وشيك يهدد كينونتها كأُنثى ويزعزع لديها مشاعر الأمان والثقة في المستقبل. وعلى الرغم من أسلوب عرض القصة الساخر يمكن أن نلمح وراء السخرية والتهكم تلك الشفقة المرة على واقع طافح باليأس والخذلان:

«سبحت في قسما ت وجهه الوسيم على الرغم من تغضنه وارتاحت بصمت فوق شفثيه وهي تتمنى أن ينتهي كل هذا لتريخ رأسها على كتفه. ولم تكمل رحلتها الغزلية فذلك الكرش الضخم الذي يحمله رفيقها بوقار عجيب كاد أن يخرجها من بوتقة الحلم، ولهذا قررت أن تكون سباحتها حتى شواطئ مكبية».

ورغم ما تبذله بطلة القصة من محاولة إقناع نفسها بما يوفره الواقع رغم نقصانه وبلاذته، تصدم في النهاية عندما ترى بأن كل تنازلاتها ورضاها بأقل القليل لم تثمر إلا مزيداً من الخيبة والانهزام. فهي هو رفيقها ينفر من الرقص معها ويكتفي بحشو جوفه بالطعام، وقد كان الرقص بالنسبة لها

أكثر وأكثر.. يصبح رأسي عاريا مشرعا للغزو وينصب في أذني غاضبا مزمجرا. والحوافز تصبح قريبة جدا كأنها تتسلقني، تتسلق ظهري ثم رأسي.. تحت جسدي من جديد.. أنا.. أين أنا؟ لا أجد نفسي.. بل كتلة من اللحم ترتعش».

ورغم عشرة الليلة الواحدة فقط نفهم بأن بطلة القصة متعلقة إلى حد الهوس بصورة ذلك الرجل الخيالي، بل أنها أفرغت حياتها إلا من حبه الذي لا يجد القارئ مبررا واحدا له اللهم إلا وهم الحاجة لرجل.. أي رجل يقنع هذه المرأة بقيمتها الجسدية التي باتت هاجسا معذبا وشاغلا لا بديل له:

«كم يلذ لها أن تتعري كل ليلة منذ أن هجرها، وتنظر إلى جسدها في المرأة.. تنظر طويلا وتتذكره. تتذكر قامته الطويلة، عينيه.. يديه، رقبته، صدره. تستعيده.. تستحضره أمامها، تضمه وتقبله. وعيناه تقطران الدم الذي جعلها تعشقه إلى هذا الحد»، «ترتدي إحدى دشاديشه.. تغمرها رائحته.. تشتعل الغابة الخضراء الداكنة التي تسير على جلدها. بين حافة الثوب وحافة جلدها الأسمر. تتمسك كالمحتضرة بأكمام الدشداشة بكل قوتها.. تضرب رأسها بالحائط مرارا: أيها اللعين أحبك أحبك».

إن هذا الانسحاق تحت الحاجة الجسدية والنفسية إلى الرجل خلق لنا تلك الشخصية المرضية المسكونة بالهواجس والكوابيس وهم الحب، رغم عدم وجود ما يبرر هذه العاطفة اللهم إلا الشعور بفراغ القلب والروح وضيق المدى أمام امرأة مستوحشة، وحيدة لا تقتات إلا بالأوهام وأحلام اليقظة. وكل هذه الأمراض النفسية المحضة والتعلق المرضي أمور لا مبرر منطقي لها، إذ أن الهجران بعد عشرة ليلة واحدة بسبب امرأة أخرى قد ينمي لدى المرأة السوية مشاعر مضادة كالنفور والكراهية، أو في أحسن الأحوال الشعور بالشفقة الخالية من الندم. لذلك لا تفسر سلوكيات

بالنقص هاجسا مرضيا ربط الأنثى بوهم حاجتها المصيرية للرجل لدرجة الهوس، حتى أمنت بأنها بلا رجل كيان لا قيمة له ولا داعي لوجوده. وهذا المنحى لدى تلك الشخصيات ضخّم من جوعها الجسدي - الذي هو حاجة نفسه أكثر من كونه حاجة بيولوجية - وجعله بؤرة الاهتمام وأصل المعاناة. وربما بالغت هذه القصص في جعل تلك الشخصيات مخلوقات تتحكم فيها الشهوة والغريزة لدرجة الجنون أو الانتحار. ففي قصة «من يوميات مطلقة»⁽⁶⁾ لعالية شعيب نشهد تلك الأحلام المفزعة المرة التي تمض تلك المرأة التي هجرها زوجها بعد الليلة الأولى لأنه متعلق بسواها، فلم تعد تقتات إلا بالأوهام والأحلام الكابوسية التي تغزو جسدها وروحها بلا رحمة:

«عادت الخيول تطاردني من جديد. كل ليلة حين تدق الساعة الواحدة صباحا، بضع دقائق فقط وتتفتح كل مساماتي ترقبا. أركض أتكوّم في الزاوية البعيدة. أضم رأسي عند ركبتي ويخترقني صهيلها الوحشي الصدى». «والصهيل.. رنين أجراس جن جنونها يقترب

يحقق المنفعة والإشباع، لافقدانه
ككيان وروح يحملان معاني
الألفة والحب والرحمة:

«مدت يدها لسيجارة
أخرى» «كفي» صرخت . نظرت
إلى برهة ثم أشعلتها أو
أشعلتني. لم يكن هناك فرق
أبدا. هربت للداخل. غرفة نومها.
بجامته الزرقاء مفروشة على
الفرش كما هي كاملة، تفوح
منها رائحة ذكورة خاصة
ممددة على الجانب الذي ينام
عليه منذ زواجهما. أمسكت
بهما: البنطلون والقميص.
رميتهما على الأرض، سمعت
الجدران تتنهد. فتحت النافذة
على آخرها بقسوة. صرخت:
أخرج.. أخرج من هنا.. اتركها
لحالها. «خرجت لها. أردت أن
أصفعها. أن أسحبها مثل رأس
غصن إلى الهواء النقي في
الخارج. لجمني مشهدها من
الخلف. مكومة على المقعد نفسه
أمام الجدار المشروح.. نفسه؟
وجهاز التكيف للزينة فقط.
شعرها المعقود بنفس الطريقة
التي يحبها الدخان، الدخان
يغلفها. تصبح في لحظة هي
العلبة وهي السجائر وهي
الدخان: «لماذا وجد في حياتها؟
لتجن، ليرحل. والآن تنتحر

هذه الشخصية إلا تحت عامل الوهم المرضي الأنثوي الذي
يقيد صاحبته بإلحاح الحاجة الجسدية المبهمة المتولدة من
الشعور بالنقص إذا كانت مهجورة أو مطلقة. وهذا الشعور
بالنقص قد يتخذ صورة العجز والضعف وفقدان القيمة
وضياع الهدف في الحياة. فالشخصية في القصة لا تقوى على
مواجهة منفردة وبلا رجل، فهي مهیضة الجناح، تفتقد
أسباب الحياة الكريمة والغاية من الوجود. وكل هذه العاهات
النفسية ومشاعر النقص تكاد تشكل موروثا اجتماعيا بات
جزءا جوهريا من التكوين النفسي والسلوكي لدى بطلنة
القصة، تشربته وأقنعت نفسها به حتى غدت ضحية لهذا
الموروث الجائر، تحصد مراراته بيديها وتقدم نفسها طائعة
مختارة على مذبحه. وبطلنة القصة التي أفرغت حياتها إلا من
طيف رجل خيالي لا يعيش إلا في أوهامها المريضة الناهشة
التي تستهلكها بلا رحمة وتحيلها ضحية للكوابيس
والهلوسات والآلام الجسدية والروحية، هذه الشخصية
تضخم لديها وهم الحاجة للرجل حتى كاد يطغي على عاطفة
الأمومة، وهي العاطفة الأكثر رسوخا والأعنف فطرة
واستعدادا. فغدت الطفلة الوحيدة في نظر أمها المهووسة
بالرجل الغائب ظلا باهتا لا يشكل هدفا ولا منارة تضيء
أيامها الدامسة:

«تنتظر لابنتها النائمة، كم تشبهه. وهي تعود بجسدها
للخلف رأّت وجهها وهو يتساقط متفككا جزءا جزءا على
طرف الفراش، على الأرض، على كتف ابنتها وعند قدميها.
رأّت وجهها عند الأرض يحدق بها، يبكي بجمود ساخر. في
الثامنة والنصف نامت ابنتها، تمشي نحو غرفتها منهكة لا
يكاد يحتمل ثقلها ظهرها».

ذات الشخصية تكاد تتكرر لدى عالية شعيب في قصة
«دعيني أموت»⁽⁷⁾. فالبطلنة تطلق الحياة بعد وفاة زوجها
رغم مرور أكثر من عام على موته، وتدع نفسها نهبا للكآبة
والقلق والقتال ودخان السجائر. وهذا الحزن يكاد يكون
حزنا هستيريا تشنجيا يعبر عن فقدان البطلنة لزوجها كجسد

الجنس - كما عولجت في القصص المدروسة - تتضح في قصة عالية شعيب: «امرأة تتكون»⁽⁸⁾. فمنذ البداية تنمو تلك التساؤلات الكبرى التي تتوجه بها الطفلة ذات السنوات السبع إلى أمها أثناء استحمامها:

- «أماه.. كيف أكون أنا بنت وعبدالله ولد؟»

لا تجيب .

«أماه ..»

- بخشونة : اسكتي...»

- «أماه ، لماذا لا تحبينني مثل عبدالله؟»

لا زالت صامتة. فجأة - هيا أذهبي .. أدخلني في الداخل..»

- و«ولم لا يدخل عبدالله؟»

- «لأنه رجل وأنت ...» - .. وأنا بنت، قوليه، لم لا تقولينها؟»

وقد اختارت الكاتبة جو الاستحمام خاصة لانطلاق هذه الأسئلة على لسان الطفلة لأنها تواجه بعريها. والعري هنا ليس هو من قبيل التعرف على مظاهر الفروق الجنسية بين الأنثى والذكر فقط، وإنما هو لون من المواجهة والمكاشفة للحقيقة الكامنة وراء هذه الفروق الجسدية والمتمثلة في السر في تفضيل الذكر على الأنثى.

وتظل الطفلة المتحيرة أمام طلاس تلك الأسئلة منبهة أمام المزيد من مظاهر العلاقات بين الذكور والإناث. ثم ها هي تكبر قليلا وتعي شيئا فشيئا فتفتح غريزة الجنس لديها، فتقف مذهولة أمام مشهد مضاجعة والديها ومندهشة من ابتسام أخيها أثناء نومه. وخلال كل ذلك لا تكف عن التساؤلات وطلب المعرفة. ولكنها تصدم بالأبواب المغلقة والجهل الأعمى، أو بالأحرى تصدم بتابوت الجنس حيث تستغلل الأسئلة وتحاط بالسرية والتحریم مما يضح الإحساس بالعجز والجهل والخوف.

لتلحق به. وماذا بعد... وحده لديه المفاتيح السرية للحظات الخاصة. وحده يطفئ حريق رغباتها وحده يشعلها..»

وتحت وطأة هذه الحاجة المرضية الملحة، وتحت وطأة عدم تقبل البطلة لحياتها كقيمة جسدية عاطلة من الاستثمار والإشباع، نجد البطلة تهیی نفسها برغبة منهومة للموت والانضمام إلى الغائب وكأنها فقدت دواعي البقاء والاستمرار جسدا معطلا وروحاً خربة. وفعلا تموت في النهاية طائعة مختارة بطريقة أشبه بالانتحار الذي فقد مغزاه ومعناه:

«حين وقفت عند بابها رأيتها على الفراش. بيجامته مفروشة على صدرها وساقها كاملة تغطيها تماما. هل كانت قطعتي الخام حقا أم هو ممدد فوقها. أغمضت عينيها.. فرشت لحاف الدنتيل نفسه عليهما معا حتى رأسها وزهبت. الليلة يلتقيان ثانية. أغلقت الباب عليهما: «مبروك» عند سيارتي.. تقيأت!».

ثانيا : مشكلة الجنس

لعل الخطوط الأولى لمشكلة

فقط دون شريكها فموضوع كثير الشيوع في الفن القصصي عامة، لما لهذه القضية من جذور اجتماعية عميقة فالمتضرر من فعل الخطيئة والمدان بارتكابها هو المرأة والمرأة فقط، فهي التي تظل تحمل وصمة العار ودلائل حدوثه والتي قد تتمثل عادة بالحمل والطفل: ثمرة الخطيئة بينما يظل شريكها في الفعلة غائبا وبعيدا عن مسرح الحدث، وربما يبقى مجهولا ومنسيا لأنه لا يحمل في تكوينه الجسدي آثار العار أو نتائجه.

في قصّة ليلي العثمان «ويبقى الصوت حيا» (9) اقتراب واضح من هذا الموضوع، الذي يحكي حكاية موال حزين تتردد أصدائه بين الأحياء القديمة دون أن يعرف مصدره أو صاحبه. وهذا الموال يعبر عن تفجع أم تكلّى فقدت وليدها في ظروف غامضة ومثيرة للتساؤلات والأقاويل. وتظل الشخصية الكامنة وراء ذلك الموال الحزين المتفجع مختفية أو متوارية إلى أن يفاجأ الناس ذات صباح بجثة طفل حديث الولادة ملقاة في منطقة مهجورة تتجمع فيها القمامة والمخلفات. ولا تطول حيرة الناس كثيرا في أمر

والقصة في بقية أحداثها تنحو نحو الرمز والإيحاء؛ فهي هي الطفلة التي بدأت تتفتح وتنمو وتوّد حياة وتدفن في الرمال. ولعل في الإشارة إلى موضوع وأد الفتاة إيحاء واضح إلى الوأد المعنوي، وهذا الوأد يكون تحت رمال الجهل والعماء وسد كل طرق المعرفة الجنسية أمام الفتاة. وعملية الوأد أيضا فيها دلالة على الرغبة الكامنة لدى الأهل لإيقاف النمو الجسدي والغريزي في جسد البنت، وكبح جماح رغباتها قبل أن تتفتح وتنضج. لقد دفن الأب طفله ولكنه أبقى على أخيها الذكر، الذي هو في نظره لا خوف عليه ولا خشية من تفتح غرائزه. بل على العكس ففي ذلك إثبات لرجولته وفحولته المرتقبة التي هي أيضا موضع فخر ودلالة ومنفعة. بينما كان النمو الجنسي لدى الفتاة مدعاة للخوف والحذر والرفض، بل والمحاربة العلنية لأنه نمو مرتبط بمفهوم الخطر والعيب الذي يستدعي المزيد من الحيلة والقلق.

على أن هذه الخشية الكبيرة على جسد الفتاة تتحول في الجزء الثاني من القصة «تفتق» إلى لون من الإهانة المسفة لذلك الجسد الأنثوي - والذي مثله امرأة أخرى - والذي يساء إليه بطريقة مهينة وخالية من الكرامة. وقد اتضح ذلك في شذوذ الزوج وسحقه لكرامة زوجته التي غدت جسدا ذليلا وروحا مهانة خربة، تخضع لنزوات زوج جلف متسلط يمارس غرائزه ببهيمية صارخة.

في القصة نلاحظ إدانة واضحة لتلك النظرة الإزدواجية لجسد الأنثى ووظيفة الطبيعة. فبقدر ما يحرص على ذلك الجسد من الاكتشاف المبكر أو الإساءة، بقدر ما يبالي في إهانة ذلك الجسد وإهدار كرامته والإنحراف بوظيفته الطبيعية متى ما أصبحت تلك الأنثى ملكا لرجل بوثيقة زواج! وفي كلتا الحالتين نلمح سوء التقويم والفهم لعنصر الأنوثة لدى المرأة، وتحويله من عنصر خير ومنفعة إلى قيمة مهزوزة ملوثة بالخطيئة والنقص والخيبة.

أما موضوع الخطيئة، وإدانة المجتمع للمرأة الخاطئة

الجماعي، وتحوله مع مرور الأيام إلى لسعات سوط لاذعة تذكر أولئك الناس. بإدانتهم الظالمة للضحية وتبرئتهم السافرة للجزار.

ولعل معالجة ظاهرة «الاعتصاب الجنسي» في قصتين آخرين في قصص ليلي العثمان أمر وثيق الصلة بموضوع إهدار قيمة الأنثى، واتخاذها وعاء للنزوات العابرة. ففي قصتي: التهمة⁽¹⁰⁾ و«تفاصيل للصورة الأخيرة»⁽¹¹⁾ تكون المجني عليها طفلة في كلتا الحالتين، مما يعني الضعف وقلة الحيلة والهشاشة من جهتها، والقسوة والبشاعة ووحشية الفعل من جهة الجاني. وفي كلتا القصتين لم تتكسر جريمة التآمر على براءة الطفلة فقط، وإنما نلمح أيضا موقف الناس الظالم والمتخاذل الذي يدين شخصية الطفلة وينظر لها نظرة الريبة ويلاحقها باللعنة والويل!!:

«الصراخ يتعالى، يتفجر من حناجر الرجال والنساء والأطفال الذين لم يرحموا عرقي وهم يقذفونني بالحجارة والمداسات المهترئة، بينما الحلم يتعابث في نفسي متمنيا لو يفتح باب المجهول ويحتوي فزعي فتبرد النار التي في قدمي حين ألقى صدرا يحضن بؤسي ويرفض التهمة ويدافع عني دفاع النفس عن النفس. لكن الباب المجهول لا يفتح. والصرخات وحدها تفتح في وجهي فحيها: أمسكوها.. المجرمة. وأنا لست بمجرمة! لم أفعل شيئا سوى أنني دافعت عن نفسي. غرزت أظافري المتسخة في لحم وجهه وكشطت جلده وتركتة سابحا في الدم. هو الرجل الفاجر الذي نمت رجولته وصورة أبيه يفترس أمه ما تزال في عمقه. وأنا الطفلة التي توهتها الأيام. أه.. لو كانت أُمي حضنت رأسي يوما وزرعت وردة داخل صدري لتثمر سياجا من الشوك يمنع عني الأذى، لكنها لم تفعل. وكان على وحدي أن أواجه هجمة الذئب وقد اشتعلت حمم في عروقي فصرت في لحظة هرة تدافع عن بقائها عن شيء لا تعلم أبدا أنها إذا

هذا الطفل إذ سرعان ما يفاجأ الحي بنفس الموال يتصاعد من المكان الذي دفن فيه الطفل ويتجه الجميع إلى هناك ليجدوا تلك المرأة المنكبة على القبر وهي تتفجع بشكل مؤلم على وليدها المغدور به، وتردد ذات الموال الحزين الذين ألفتهم الأذان. وبذلك يشهد الحي بكامله ويشاهد عيانا سقوط الضحية معفرة بعارها، مذبوحة بأمومتها. بينما شريكها في الخطيئة غائب عن مسرح الحدث، ناجيا بنفسه من الفضيحة ومن يقظة الضمير أيضا. ثم تختتم الكاتبة قصتها بقولها:

«حين تفرقت الجموع تسحب خطاها بحزن، تحمل عثار طريقها الذي ما استطاعت جدائل الشمس أن تنيره، كانت تتهدى إلى الأسماع تلك الأغنية حزينة لا تزال، لكنها شديدة الوقع.. تخترق الأذان وكأنها تطرقها بالآف المطارق، توقظ فيها شيئا.. تذكر أن الصوت حي... وأنه سيبقى...».

وفي إشارة الكاتبة إلى أن «الصوت سيبقى حيا» إحياء غني باستمرار ملاحقة هذا الصوت المعذب للضمير

– انتبهي منه ولا تقولي هذا الكلام أمام أحد. نحن غريبتان ولا نريد مشاكل مع الناس».

في هذه القصة اختارت الكاتبة أن تعبر عن حدوث فعل اغتصاب الطفلة في مزبلة أو مكان تجميع القمامة لتوحي بقذارة الفعل ونتائجه، وبالإهدار المهين للجسد الأنثوي وللتعامل معه وكأنه نفاية يقضي منها الأثم وطهره. بينما اتضحت المفارقة العجيبة في القصة الأخرى «التهمة»، عندما لاحق الناس الطفلة الضحية بالقذف بالحجارة والمداسات بعد أن مال ميزان الإنصاف في تقديرهم فقابلوهم بالخذلان والظلم الفادح!!

ثالثا : ظاهرة الاغتراب والبحث عن الخلاص

إن ظاهرة الاغتراب العنيف عند المرأة في القصص المدروسة تأتي كثمرة من ثمار المفاهيم السابقة التي تجذرت في ضمير المجتمع حول كينونة المرأة وماهيتها. وكيف أن هذه المفاهيم في معظمها انحصرت في النظر للمرأة في إطار الجسد المحسوس الذي غدا الرمز الأكبر للأنوثة والمحقق للأوحد للمتعة والمنفعة.

خسرته فإنها تخسر كل العمر. لكنه بالتأكيد يفهم ويعرف ما الذي يريده من جسد طفلة يتوهج نضارة نادرة. وكان الدفاع مجرد الخوف من غريب، من لمسة مليئة بالعنف، فمزقت الوجه ولذت بالفرار.

لم يحم فراري أحد. لا الأم غفرت. ولا الأب انتفش كطاووس ليهنيء نفسه بطفلته التي ردت عنه العار. كان اللهب يستعر في عينيه. وكانت العصا تنهش الجسد الصغير وقد امتد رذاذ الألسن عبر الشوارع حتى طرق نوافذ البيت: المجرمة، شوهدت وجه الرجل، والتصقت بي التهمة لصقة أبدية حرمت على أن أطل برأسي إلى الشارع».

ومن قصة «تفاصيل للصورة الأخيرة» نجتزيء هذه المشاهد:

«في رحلة الذهاب والإياب هذه تحس تواطؤ الطريق عليها. وحيدة تستلب العيون الوقحة والأفعال الجريئة أمانها. حتى بائع الحلوى الأعور لم تسلم من محاولاته الدبقة حين وقفت بباب دكانه ذات مرة تغمر الأصناف بنظرة التشهي وتساءل عن السعر لتختار أرخصها. فح في وجهها:

– تعالى «داخل» وسأعطيك أشياء حلوة ببلاش.

أما بائع التمر المجذور فلم يخجل أن يكشف عن عورته لها. ولعابه يتصبب من شفة بحجم الكلية.

«كلب لا يرحم سنواتها الاثنتي عشرة. تتكرر أفعاله فلا تألفها. ولا تستطيع صدها. وحين تدلف إلى البيت تلمح الأم بقايا الحزن مفترشة سماء العينين، وتحس بتعب أقدامها المعفرة شقوقها بالتراب وبقايا الطريق. تستمع لشكواها ذات الأنين المولم فتكاد لا تصدق ويخرج صوتها مؤنبا:

الله أكبر . استغفري يا بنتي. هذا «بوحمود» الصايم المصلي.

وتؤكد الطفلة لها أنه يفعل. فتربت على وجنتها وتحذرهما:

وغدت المرأة تبعاً لهذه النظرة المنقشية في معظم القصص المدروسة محدودة القيمة بجسدها وفنوتها وخلوها من العاهة والعجز والعقم، وغدا المظهر والشباب والجمال هو الفيصل الفرد في استحقاقها وأهليتها للزيجة والأمومة. وقد أثمر هذا الوضع عن مجموعة من الشخصيات النسوية عبرت بصدق عن ظاهرة الاغتراب الحاد في مجتمع جاحد قاس لا مبال، يتآمر على ضحاياها من النساء ويلقي بهن في عالم مخيف وموحش وبارد بال قلب وبلا نبض. عالم خفت فيه الحنان والدفء والفهم والتواصل. لذا انطبعت معظم تلك الشخصيات النسوية المستلبة المعانية لغربتها بطابع موحد تقريبا. بحيث غدت شخصيات مهزومة، متخاذلة يائسة، مستسلمة لقضائها. وكلها تعاني وتجتز الآلام والكوابيس، متفردة مستوحشة وغريبة بلا منازع، تعلق جروحها في كل ثانية ولا خلاص. وقد جاء التركيز في معظم الأعمال المدروسة على رصد هذا العالم النفسي المتفرد المستوحش، والاستعانة للتعبير

عن هذا العالم بالأحلام والكوابيس وأحلام اليقظة والأوهام والخيال المرضي. وهذا يتضح مثلاً في «يوميات امرأة مطلقة» و«دعني أموت» لعالية شعيب، وفي «الصورة» لليلى العثمان و«الكثف» لثريا البقصي. وهي من الأمثلة التي سبقت الإشارة إليها.

ولعل من خير الأمثلة المعبرة عن ظاهرة الاغتراب عند المرأة. بسبب سوء الفهم ونقص التقدير ما نجده في قصة «الرسالة والجماجم»⁽¹²⁾ لليلى محمد صالح. فالبطلة في هذه القصة تعاني من وحشة رهيبة وتخال الناس جميعاً مجموعة من الجماجم الموحشة الفاقدة للإنسانية والنبض، فهي لا توحى إلا بالمزيد من الخواء والفراغ المرعب، وها هو مثلها الأعلى الذي طالما أوحى بشيء من الدفء والتواصل يصبح مثل الآخرين موحشاً متنصلاً، وبلا مبادئ:

«لقد اعتدنا أن نرى الجماجم في المتاحف وفي الأماكن المحظورة. أما أن نراها تتحرك أمامنا فذلك منظر شاذ غريب بل مرعب. واعترتها هزة في كيانها كتلك الهزة التي انتابتها في مساء هادئ الریح أمام القمر المتكبر الذي انتصرت عليه السحب الشاحبة فغطت بعض زهوه وهي إلى جانبه».

«وانتفض عندما سمع (حزابتها السانجة) ذات المغزى والسؤال. فهو يعرف كل الألفاظ وكل المعاني.. أترأه يرفض حتى تسأولها بصمت؟

«عاد إلى البيت وكتب رسالة إليها يطلب منها عدم السؤال وإلا يؤدي ذلك إلى مزيد من التراجعات. أي قسوة هذه.

ما تزال تقرأ الرسالة وما تزال الجماجم البشرية تتحرك أمامها.

الناس حولها بعضهم كالصخور الناطحة، والبعض الآخر يرتفع في الزيف أما الجماجم فقد عريت أكثرها من الضمير.

ترى هل مثلها الأعلى مثل الآخرين؟

- لولاي ما أصبحت سيدة
مجتمع راقية.. لولاي.. لما

.....

- أجل لولاك لما كنت كما
تقول.. ولكن لا تنسى أنه لولاك
لما أصبحت امرأة ساقطة أبيع
جسدي في الشقق الراقية كي
أرضي غرورك.. وحتى يرضى
عنك هذا وذاك فتحصل على
ما تريد منهم..»

ثم يصادف أن يطلبها من
زوجها أحد أصدقائه ممن
اتصف بمبادئه وصفاء نفسه،
فتندهش وتذهل وكانت قد
توسمت فيه النبل والإنسانية.
وبدافع الفضول تذهب له في
شقيقته لتتأكد من مدى صدق
حديثها. ويدور بينهما الحوار
الآتي:

- إنني أشفق عليك، إنني
اتمزق كلما رأيتك ترافقين بعد
كل سهرة أحد المدعويين لتدفعي
من شبابك الرائع ثمنًا لشهرة
زوجك ولأطماعه.. لماذا رضيت
بهذا؟؟

بدأ الارتياح يدخل إلى نفسي..
ومسحت دموعي .. وقلت:

- لقد كنت صغيرة، وكنت
أخشاه لأنه صدم بي ليلة

الإنسان هنا يولد وحيداً، ويصلب وحيداً.. وعليه أن
ينتصر وحيداً..

هذه الحالة الحادة من الاغتراب في مجتمع خلا من الفهم
والتواصل ونبض الدفء حرض بعض شخصيات القصص
المدروسة على البحث عن الخلاص، الخلاص من القهر
والظلم والاستلاب، ومحاولة الانعتاق من هذه الدائرة
السوداء في رحلة بحث عن ذات أكثر قوة وشموخاً. وقد
اتضحت الصورة الأولى من صور الخلاص في قصة «الثوب
الأخر»⁽¹³⁾ لليلي العثمان، ونعني به الخلاص بالحب. الحب
الروحي النابع من الوجدان، الذي يحقق التوازن النفسي
والرضى والأمن، الحب الذي يبني ما انهدم ويعيد إلى الحياة
الحقة ما تشذر من كرامة مسفوحة أو جسد مهان. وقد
عبرت هذه القصة عن هذا المنحنى بشخصية الزوجة
المستعبدة لزوج يبيع جسدها للآخرين من أجل المال أو
الشهرة دون أن يرف له جفن. وهو يفعل ذلك ربما بدافع من
الانتقام أو الرغبة في إلحاق الإهانة بها لأنه صدم بها ليلة
الزفاف.. وبمرور الأيام اعتادت الزوجة على هذا النمط المهين
من الحياة بعد أن تجذر في وعيها بأنها بتلك الهفوة غدت
كيانا مسلوب القيمة والكرامة وأهلية العيش الكريم، بل
تحولت - كما أوهمها زوجها - إلى مجرد نفاية يمعن
الآخرون في التمتع بإذلالها والنيل منه. وهذا الشعور الممض
بالإهانة واللا شيئية يظل يصبغ حياة الزوجة بالسوداوية
 والمرارة رغم جو الترف الاصطناعي وعبق الصالونات الراقية
التي يأخذها زوجها إليها ليتاجر بها ويقايض جسدها بالمال
أو المصلحة:

- إنني أكرهك..

تبسم وبدأ يعقد الربطة وهو يتمتم:

- ما أقبحك حين تحاولين أن تثبتي وجودك.

ثم أردف:

زواجي منه فأراد أن يستغلني
بهذا الشكل الذي تراه، لقد
تعود!!

.....

ونفض من جانبي وجلس
على مقعده السابق وقال بصدق
ماتعودته من إنسان:

- مهزلتك هذه يجب أن
تنتهي.. ويجب أن تعيش حياة
نظيفة بإرادتك، ويجب أن
تنتصري على زوجك بأي شكل،
أنت إنسانة تحتاجين لواقع غير
هذا. بيدك أن تتخلصي. لقد
طلبت أن أراك الليلة لأقول لك
بأنني مستعد أن أقف معك حتى
النهاية ويجب أن تحاولي إن
كنت حقا تطمحين في حياة
هادئة مستقرة ونظيفة.

.....

وأمسك بيدي بطيبة لذيذة
وقال:

- أنا أحبك. من أجل هذا
أريدك أن تكوني غير ما أنت
عليه.

وانعشني اعترافه. لم
أخطيء حين أعجبت به.. إنه
يختلف عن البشر تماما.

.....

- ثقي أنني لن أرفضك بعد

أن تتخلصي من قمقمك الصديء. ستكونين لأولؤة مشرقة
تضحك للشمس وترقص للربيع. أعدك بهذا فقط يجب أن
تحاولي وأن تصمدي.

وكنت واثقة أنني سأنتصر.. فقد دخل الحب حياتي هذه
الليلة.

إن الحب الذي وجدته البطة وهي تعيش في أتون الظلم
والاستغلال بدا كرمز من رموز التطهر والاغتسال من أدران
الجسد الملوث أو المستعبد، فيه إعلاء للذات المحبطة وخلص
من ممارسة موت يومي عابق بالأشلاء والدماء.

وكما كان الحب بابا من أبواب الخلاص لبطلة قصة
«الثوب الآخر»، كان الخلاص بالإبداع (الفني أو الأدبي)
محور مجموعة أخرى من القصص. فالإبداع حالة من حالات
«الإعلاء» بالمفهوم النفسي، ومظهر من مظاهر نمو الذات
واكتشافها وتألّفها. وقد يتجاوز المبدع بخلقه الفني إحباطاته
ونواقصه وانهازماته وغيرها من الظروف المعاكسة التي
ترزع الثقة وتسلب الشعور بالأمن والثبات.

في القصص المدروسة طرح جميل لظاهرة المرأة المبدعة
التي تحاول أن تتخذ من الإبداع سبيلا للخلاص مما يحيط
بها من قهر أو ظلم أو استلاب. وذلك بالاستعلاء بما تملك
من استعداد وموهبة فوق ما يزرع في نفسها من مشاعر
الضعف والضعف والدونية في مجتمع ذكوري غارق في
غطرسته ووهم تفوقه وامتيازه. ولكن هل استطاعت المرأة
المبدعة متمثلة ببطلات هذه القصص أن تتجاوز أزماتها
وتتجح في كسب التقدير والحب؟!

هنا تبرز إشكالية التصادم بين ماهية الإبداع ومفهوم
الأنوثة الشديد الارتباط بإطار التكوين الجسدي للمرأة.
فالإبداع تبعا لمفهوم المجتمع الذكوري من خصائص الرجولة
التي لا تتأتى للأنثى بسبب تكوينها الجسدي المكرس
للامتناع أو المنفعة. وخوضها في مجال الإبداع - تبعا لهذه
النظرة - سوف يقربها من الاسترجال ويهدد طابع الأنوثة

التي جبلت عليه!! وهذا من أدعى دواعي النفور منها والانصراف عن قبولها حبيبة أو زوجة!!

وبذلك يحول ذلك المجتمع الذكوري إبداع المرأة إلى سهم معاكس يتجه نحو المبدعة ويعيدها إلى دائرة القهر والظلم بدلا من أن يسهم في بناء ذاتها وحل أزمتها.

في قصة «كانت هي الشمس»⁽¹⁴⁾ لعالية شعيب نلمح ذلك العمق في تناول عنصر الصراع بين الأنثى المبدعة وبين قيم المجتمع المتمثلة برأي الناس ونظرتهم إلى إبداع المرأة الذي يرونه مهددا لأنوثتها ورغبة الرجال فيها. فهي الأم تشتم الابنة المنكفئة على كتاباتها قائلة: «أيتها العنيدة، من سترضي بك زوجة لابنها؟! هذا الصوت المحذر لم يكن صوت الأم فقط وإنما يمثل صوت الضمير الجمعي الذي تشربته الأم من مجتمعها. بل لقد صدق حدسها، فهي هو حبيب بطة القصة الابنة تظهر عليه علامات النفور وتتسع الهوة بينه وبين فتاته. بل لقد بدأ يشعر بالاغتراب وربما النفور سبب كون المرأة التي أحبها تمتلك بذرة الإبداع وقدرة التعبير عنه بالكتابة والرسم. وفي هذا تهديد ضمني لرجولته التي من ضمن خصائصها - حسب فهمه - التفوق والتميز على امرأته. وقد كان هذا الخوف المرضي لديه من المنافسة كفيلا بوأد الحب وتجفيف ينابيع الحنو والفهم!! وإزاء هذه الهزيمة في محاولة الجمع بين الحب والإبداع، أو الاحتفاظ بقلب الرجل إلى جانب حرية ممارسة الإبداع، تصيب البطلة خيبة أمل عنيفة وتصدم بجدار تلك المفاهيم الخاطئة وتنغفس بعناد في حمى الرسم والكتابة «تحت وهج الشمس» على حد تعبيرها لدرجة الإنهاك والإعياء، تعبيرا عن الغضب والثورة وربما مبالغة في التنفيس عما اختزنته من مشاعر وتجارب ومواقف. ولكنها في النهاية تستسلم لانكسارها وتعي استحالة الحلم، «الحلم بأن تكون الشمس» في مجتمع يزرع تحت ستار العتمة واللامبالاة.

ويعود رمز «الشمس» للظهور مرة أخرى عند ليلى

العثمان في قصة «مملكة الأشواك»⁽¹⁵⁾ وقد استخدمت كلتا الكاتبتين هذا الرمز تعبيرا عن الحلم بالتألق والشموخ والتشبث بأصل الحياة عند الإشارة إلى الإبداع. وطالما كانت الشمس رمزا للأنثى، أم الحياة والأحياء، وفي ذلك إيحاء إلى الطهارة الكامنة في ذات الأنثى وقدرتها على منح الحياة وصياغة جمالياتها. في «مملكة الأشواك» تعاني المبدعة من المطاردة واستطالة أظافر الحقد والغیظ. وتعب عن ذلك بتصويرها للصراع المريع بين ساكني مملكة الأشواك الغارقين في ظلام أحقادهم والمتآمرين على اغتيالها واغتيال أمثالها من المبدعين الأصدقاء، وقد استخدمت الكاتبة للتعبير عن ذلك صورة الجريمة والغدر والذبح وهيمنة المحرم على الضحية والنيل منها. لكنها تبعث هي وأصدقائها من حفرة تلك المؤامرة كما يبعث النبات الطيب باحثا عن الشمس ليواصلوا معا المسيرة نحو الأمام ويحققوا الانتصار على خفافيش الظلام وقتلة الإبداع:

«وحين كنا نبتعد في الظلام،

ندوس الطين، نقاوم شراسة

بالذبح، هددت بطلّة «التهمة» بقطع اليدين! وفي كلا الفعلين إيحاء غني بالظلم الفادح والجبروت والتسلط، في عالم ذكوري يمارس قسوته ويعلم هيمنته بلا تحفظ:

«- ماهي تهمتي بالضبط؟؟»

- أنت متهمة باقتناء الأوراق الملونة والأقلام النابضة الجريئة مما يثير الحواس ويحرك جمود الأفكار.

.....

- هل حرمتك الكتابة كما حرمتك الحب؟؟

ضحك أحدهم وكان باردا رخوا فبانث لثته المتورمة:

- كلاهما خطر تمارسينه.

تماسكت أمام الجواب الأجوف وهمست:

- وبدونهما أتلاشى وأصدأ.

.....

- إن لم تتعهدي الآن بمقاطعة هذا الفعل فنحن مضطرون لقطع يديك.

وإزاء هذا المشهد المزري من مشاهد الهيمنة والقسوة تشمئز المتهمة من قضائتها الذين يمثلون ذلك المشهد الهزلي على مسرح يدعون فيه المحافظة على القيم والأخلاق، بينما هم في حياتهم الواقعية غارقون في مبالهم وعهرهم. وأمام هذا الواقع المقلوب الصارخ في كذبه وزيفه ولا معقوليته لا تملك المتهمة إلا أن تطلق قهقهة ساخرة متفجرة بالغضب والإدانة:

«شعرت بغثيان مفاجيء وأخذت أتأمل وجوه المتخشبة وأجسادهم المشوهة المترهلة رغم الأناقة المفتعلة. وجدتني في لحظة أفتحم رؤوسهم الثيرانية وأدلف إلى حجراتها المغلقة. فأدهشتني كرنفالات العهر الرابضة فيها. الكلمات العارية مأسورة داخل براويز ثمينة وموزعة على الجدران، أجساد النساء الساقطات اللاتي كن بطلات لبعض

الأرض، كان الصوت الحنون يلاحقنا هاتفاً»:

- في الجهة الأخرى تشرق الشمس .. هناك ستعرفون الطريق. ونمضي...

- سوف نمضي ...

هكذا قال صوت

ورد صوت آخر:

- إلى الأمام سنمضي..

وهمست بعزم:

- أجل .. دائما إلى الأمام.

رفعت رأسي مزهوة بنجاتي.. وسرنا ووراءنا كل شيء يبتعد .. يصغر .. ونرى مملكة الأشواك بمالكيها المتدنين إلى أسفل تصغر وتصغر.. بينما الطريق أمامنا يمتد ويتسع.. وعلى جانبيه تتناثر الزهور».

ذات المطاردة الفجة للمبدعة تتأكد مرة أخرى في قصة «التهمة»⁽¹⁶⁾ الليل العثمان أيضا؛ فالبطلّة في هذه القصة ملاحقة بمن يمثلون المجتمع أو السلطة، ليس لأنها فقط تمارس بعض حريات غير المرغوب بها، وإنما أيضا لأنها تمارس الكتابة الفاعلة المؤثرة في الآخرين. وكما هددت بطلّة «مملكة الأشواك»

لا تدري، لكنها الآن أمام
البحر، وهذا يكفيها مؤقتاً،
تطفئ المحرك وتنزل تاركة
النوافذ مشرعة والباب مفتوحاً،
وتتجه نحو البحر ببطء، كأنها
مسحورة بشيء ما. كأنها ترى
أو تحلم بشيء مختلف هذا
الصباح. لعل الحياة ستبدأ للتو
هذا الصباح فقط. لعلها
ستكشف السر الكبير هذا
الصباح فقط. وجهها الرخامي
يتنفس الملح بشهوة فيبدو
كالرغيف الساخن شهياً ملتهاً.
وعيناها ناعستان، الشفتان
يغلفهما الذهول ودماء كثيرة
تتفجر فيهما.

.....

تسير وجهها نحوه والزرقة
تزداد بريقاً وحدة... وقد أصبح
غزيراً ومشعراً لحلم أكثر
شراسة. وقفت عند الحد الأدنى
لجسده الضخم والأمواج تغمر
قدميها، تذهب للداخل، ثم تعود
أكبر فأكبر. وهي مسحورة تماماً
لا تستشعر أين هي أو ماهي أو
ماذا تفعل الآن.. رفعت ذراعيها
نحوه، مدت إليه يديها وعينيها
وهمست بنشوة: «تعال إليّ
فغمرتها الأمواج أكثر حتى
ساقها. أغمضت عينيها وقالت
بطفولة: «خذني .. خذني إليك».

ما كتبت يفترشن الأسرة العامرة، وبعضها يتمدد في بانوي
الحمامات الأسطورية عاريات ومنفلشات في الماء المعطر
ورغوة كرات الشامبو الملون. وفي الزوايا الخافتة حفلات
مجون، رقص وشراب وحمى حمراء كالدم، وضحك هستيري
سببته حبوب العصر العجيبة يتعالى، يتعالى، يفر من داخل
الحجرات المغلقة ويأتي إليّ. يدخلني يهز سكوني. فتثور من
داخلي قهقهة مجنونة تنفث نفسها صاخبة كما الزئير، تدك
جسر وقارهم المزيّف، ترعدهم وتسقط المشارط اللامعة
ويتناثر معها رماد السجاجة المنتحرة فزعاً..

أما الطريق الثالث للخلاص كما اتضح في الأمثلة
المدروسة فيمكن القول بأنه يتمحور حول حلم الأنثى
«بالانتحار الرومانسي الحالم» الذي يمارس على مستوى
الأمنية الخيالية الغارقة في شاعريتها وصفائها. إنها محاولة
أشبه ما تكون بمحاولة تجاوز العالم المادي الفج المشوب
بالظلم والقسوة، والفناء في ظواهر أكثر عظمة ورومانسية.
ولعل في حلم الفناء الأثيري هذا تحقيق لرغبات ومشاعر
أقوى من أن يستوعبها أو يفهمها البشر المشوبون بالنقص
وسوء الفهم. في «امرأة تتزوج البحر»⁽¹⁷⁾ لعالية شعيب
تحكي القصة عن ذلك الانتحار الشاعري المغلف بالغموض
والإغراء. وهو انتحار ينم عن انقطاع التفاهم والصلة بين
البطلة والعالم الراكد الجامد القاسي الذي لا يهديها سوى
الآلام والعذابات، فتطلق ذلك النمط من الحياة و«تتزوج
البحر». وفي تعبير «تتزوج» تكمن تلك الرغبة الخفية في
الاندماج والمشاركة التي افتقدتها ربما في عالم الرجال الذين
لا تستطيع أن تتزوجهم بسبب القسوة أو الغربة أو فقدان
الفهم والتعاطف. وبذا يغدو البحر البديل للخلاص السلبي
والهروب من إحباطات الواقع المزري:

«توقف سيارتها في المكان المعتاد. توقف آلة تسجيل
وتفتح النوافذ لآخرها وتشرع صدرها للهواء المالح وتتنفس
مرات كثيرة متتالية.. تفكر: لماذا ارتجف قلبها فجراً بصورة
أقوى .. اليوم .. ماذا يحدث لها..

مدت الأعشاب أعناقها الطرية، باعدت فخذيهـا. مزيج البخار وعطر الياسمين البدائي الرغبة يفرك زواياها فتقطر من مسامها صرخات حمراء.. قفزت من حلميتها تقاحات صغيرة. من أناملها الوردية جرت جداول مسك.

تلهث.. يلهث معها الحقل ويرتج. تجمعت الفراشات صارت تنفر بطنها.

صرخت : آه . بأعلى صوتها فسكن كل شيء فجأة. منهكة لازالت ترتعش. لفت ذراعيها حول رأسها؟ بصمت بكت. مملوكة هي لحب يشتعل في باطن الأرض ويخرج من أجلها. منهكة كانت . منهكا كان الحقل».

إن رمز «البحر (الماء)» و«الأرض» في كلتا القصتين - وهما لذات الكاتبة - يشيران إلى لحمـة الحياة وسداها. إنهما عنصرا الوجود الحيويـان. وفناء المرأة في كليهما إعادة لمشهد تفتق الحياة وبدء الخليقة في زمن ساق، حين كانت هندسة الوجود تتخلق بالتقاء قطبي الأنوثة والذكورة بتلقائية وعفوية وبراءة لم يعد «عالم اليوم - بتلوثه وفجاجة قيمه - يحتملها» على حد تعبير القاصة. إن لجوء البطلة للفناء في البحر برومانسية حاملة، أو الفناء في الأرض أو الحقل بتلك الصوفية الغامضة يعبر عن رفض المرأة لما يمارس ضد أنوثتها من تشويه وإجحاف، ورغبتها في النكوص إلى عهد طفولة الوجود وبراءة العالم الأولى حين كانت الأنثى أم الحياة وواهة الخصب والنماء.

وطالما عبرت الأساطير القديمة التي تعود إلى فجر التاريخ عن هذا التفتح الأروع لدور الأنثى التي اتخذت في بعض الحضارات السحيقة إلهة أو معبودة ترفد العالم بالخصوبة والنسل. وقد أجادت الكاتبة في اللجوء إلى أسلوب التجريد والأمنية والخروج من أطر العالم المادي الفج إلى رحاب الخيال بغموضة وسريالية. وقد كان لتكنيك القصة المعتمد على اللغة الشعرية بما تحمل من إحياء وصور مكتفة دور في تأكيد الجانب الداعي في القصة.

وبدأت بالدخول. وكأن الحلم يتحقق، يبدأ ليتحقق. غمرتها الأمواج حتى خصرها. بدت كأنها نجمة سوداء من الرخام الأبيض. دخلت أكثر وغمرت الأمواج صدرها. أغمضت عينيها وهي ترتجف، قالت وهي تقبل وجه الماء: «أحبك!».

وكما تهب تلك المرأة نفسها للبحر، وتتزوجـه كطقس من طقوس الخلاص والتطهير من أدران الرجال الذين لا تستطيع أن تتزوجهم، نجد بطلة قصة «براءة لا يحتملها العالم» (18) تهب نفسها «للحقل» وتمارس فعل الحب بصوفية بالغة «مع الأرض»:

«لم يعد يثيرها الرجال. أرادت أن تمارس الجنس مع حقل!

العصافير تشرب من الحليب وتنقر خبزاً محمصاً يتكون حول الحلمة ويفتت. هيأت لها السماء مهرجاناً».

... وبذور عباد الشمس تهيج تربة الحقل.

ينتفض الحقل : ماذا يحدث؟ يسطع عريها إذ تسير نحوه.

تعقيب على بحث

الأنثى والمجتمع في القصة الكويتية

الدكتور محمد السيد المخزنجي

يطرح البحث تساؤلاً هاماً . . هل هناك أدب نسائي؟ بل ينبغي أن يكون هناك أدب نسائي؟ ويجيب على ذلك بأن الأدب الغربي الحديث يؤكد على ذلك بل إن كاتبات عالميات صرن رائدات في الرواية الجديدة في الأدب الحديث، ومن هنا فالأدب النسائي حقيقة، وخصوصية يجب وعيها .

الكتابة - الإبداعية - بطولة
وكتابة المرأة في مجتمع
ذكوري، تقليدي (مع التحفظ)،
هي بطولة مضاعفة.
والباحث في ندوتنا هذه،
والمبحوث، كلهم نساء.
إذن نحن بصدد التعامل مع
بطلات، لمبادراتهن كل التقدير
والاحترام.
ومادنا سنتعامل مع حالة
هذا شأنها، إذن لا خوف ولا
حرج من أن نتفق بأريحية أو
نختلف بمسودة، لا ملق ولا
انتقاص، وإنما رغبة مخلصه في
أن تبلغ البطولة أقصى مداها.
بداية أراني في موقع المعقب،
فدعوني أحدد فهمي للتعقيب..
وبداية فهمي لمعني
التعقيب، نداء، أو إطلاقه،
ونقول: دعونا نكون فنانيين لا
أكاديميين.. ففي ظني أن
الأكاديميين على كثرتهم وقلة
إبداعهم وندرة الفنان فيهم، قد
قتلوا ماقتلوا من الأدب، والفن،
والعلم أيضا. أي والله، حتى
العلم، كثيرا ما لاقى حتفه على
يد النمطية الأكاديمية، واستيفاء
الأشكال مع خواء الجواهر،
وبلاهة القراءات الإحصائية،
وتأمل «الكيرفات» التي أعتقد أن

صناعة الكلمات المتقاطعة تتضمن قدرا من البراعة لا تداني
أدناه هذه «الكيرفات» الأكاديمية.
ولماذا نذهب بعيدا، بل لماذا لا نذهب بعيدا، ونتذكر نجما
من نجوم العلم لا أشهر منه ولا ألمع. إنه «إينشتين» الذي
كان يستدل على صحة النظريات الرياضية بقدر مافيهما من
جمال، فكان يهتف: «هذه نظرية جميلة، إنها نظرية
صحيحة».
فدعونا نحس حتى ندرك.
دعونا نكون فنانيين لا أكاديميين.
وفي إطار ذلك أحس، أن التعقيب على بحث ما، يحتمل أن
يكون شيئا بعيدا عن المبحوث، لكن عملية البحث ونماذج
المبحوث قد أوجت به لدى القارئ المعقب.
ولقد أوحى لي ذلك البحث، بعدد من الأسئلة تطوف
حولها بعض الظنون، وبعض الاعتراضات، وبعض الموافقات
بالطبع.
وقبل أن أسرد أسئلتني وما يطوف حولها من ظنون أو
اعتراضات أو موافقات، دعونا ننفض بعض الملاحظات عن
بساطنا وهي ملاحظات خفيفة كذرات الغبار على أية حال.
تقول الدكتورة نجمة إدريس في ص 1 من البحث:
«تكونت لدى معظم الشخصيات السوية قابلية الاستسلام
والخنوع بطريقة بدت فيها وكأنها استمرأت واعتادت
صنوف المعاناة حتى غدا الشعور بالاضطهاد وإدمانه لونا
من السادية السلوكية»، وظني أن المقصود هو «المازوكية»
رغم أننا نعرف كون السادية والمازوكية وجهان لعملة واحدة
في أغلب الأحوال.
وتقول في ص 21: «فالإبداع حالة من حالات الإعلاء
بالمفهوم النفسي، ومظهر من مظاهر نمو الذات واكتشافها
وتألقها»، وإنني لأتفق معها بفرح لهذا التقدير والتوقير
للعلمية الإبداعية وإن كنت أفضل كلمة «التسامي» ترجمة
لكلمة sublime بدلا من إعلاء، حيث هي في الإبداع الفني

و«هزيمة» ليلي العثمان» ومتلازمة سن اليأس «الصورة» ليلي العثمان و«الكتف» لثريا البقصي، والهجر والشكل «يوميات مطلقة» لعالية شعيب و«يبقى الصوت حيا» ليلي العثمان والحيود والجنس تفاصيل الصورة الأخيرة ليلي العثمان و«التهمة» ليلي العثمان أيضا عن اغتصاب البنات، والميل إلى الانتحار بما يعني وجود الاكتئاب «امرأة تتزوج البحر» لعالية شعيب..

أليس هذا كثير جدا؟

إنني أظن أنه كثير، كثير من حيث الاستغراق في المرض، كما أن الوجه الآخر لهذا التفجع الأنثوي علي الأنثى إنما يشير إلى أن النصف الآخر: الرجال أجلاف وشواذ ومغتصبو أطفال وقساء.

فهل هذا ممكن؟

إنني أظن أن في هذا نوعا من استعارة رؤية الآخر: الغربي، للشرقي.. المستبد والذكوري ثقيل الوطأ، والبطريركي (الأبوي) القامع للماترياركي (الأمومي) المقموع.

هذه مظاهر تسوية زاعقة

سمو.. من سما.. علا وارتفع، وهي في هذا الصدد - بالقراءة النفسية - تحويل لحافز ما أو طاقة ما عن هدفها البدائي إلى أسمى أخلاقيا أو ثقافيا. أو باختصار: تحويل نفسي إلى ماهو أسمى وأرفع. نعم الإبداع هو سمو وتسامي. لكنه ليس ذلك فقط، إنه حشد لكل آليات الدفاع النفسي (حيث التسامي أحد هذه الآليات).. فالإبداع يمكن أن يتضمن الإسقاط -projection أو الاحتواء introjection أو identification وغير ذلك من آليات الدفاع النفسي للإفلات من الشر والتدمير، وإن كان في الإبداع الفني - في رأيي - ينحو الدفاع النفسي منحى ليس فقط لحماية الذات بل أيضا لحماية الآخر فردا أو جماعة أو مجتمعا أو شعبا. ولهذا أعود لرؤية أن الفن فعلا هو نوع من التسامي يحتوي في داخله كل آليات الدفاع النفسي وإن كان يستخدمها بسوية رائعة وهذا هو الفارق بين استخدام الفنان الذي هو سوية عالية - حالة كونه مبدعا - عن المريض رغم استخدام آليات الدفاع النفسي ذاتها.

ثم ماذا...؟

ثم وقد نفضت تلكما الذرتين عن بساطنا، أمضي معلنا إعجابي بالقراءة النفسية التي أنجزتها الدكتورة نجمة إدريس للقصص موضوع البحث، وقد أخذت أرقبها وأنا أتقدم في القراءة متسائلا: هل ستخون وعيها السيكولوجي؟ أم ستصدق وتعدل في القراءة؟ ولقد صدقت وكانت عادلة وماهرة أيضا. وإن كان الصدق والعدل والمهارة - في القراءة النفسية - كثيرا ما يقود إلى نتائج مخيفة، مخيفة لمن في قلبه مرض. ونحن والحمد لله - أي في دائرة الإبداع، وكما أسلفت - ليس في قلوبنا إلا أمل النجاة من الشر والتدمير. ثم إننا والحمد لله - وأقصد سيداتنا المبدعات سواء من شملهن البحث أو لم يشملهن - بطلات في زماننا والمكان.

لقد قرأت الدكتورة نجمة إدريس وقرأت معها معالجات قصصية تستخدم للوصول إلى الدلالات المبتغاة - بغض النظر عن استحساننا أو استنكارنا لهذه الدلالات - مادة التشوه الجسدي «التحديق في الذاكرة» ليلي محمد صالح

إنما على كل الحال وبطباع الأمور.

أولا.. المرأة ليست كالرجل. وإذا أخذنا بمقولة إن الجسد هو تجل للروح أو الهالة الأثرية أو أن الروح هي تسام للجسد، أو بلغة بوليتزر وجارودي قبل أن يعلن إسلامه - عن صوفية المادة.

ثانيا: المرأة ليست كالرجل مادة، ومن ثم روحا، وبالتالي أدبا على اعتبار أن الأدب حديث الروح. ولا أقصد بالروح هنا المعنى اللاهوتي أبدا.

وتعالوا ننظر إلى الحقائق التالية حديثة الاكتشاف، وبالطبع لن نتحدث عن أن قلب المرأة أصغر من قلب الرجل حجما، ومن ثم لا تصاب مبكرا مثله بالآزمات القلبية، ولن نتحدث عن أن استجابة النساء الفسيولوجية للإجهاد أكثر اعتدالا من الرجل نظرا لبنية جهازها العضلي المرن. ولن نتحدث عن هذا، لأننا بصدد حديث عن الإبداع، ومن ثم سنتحدث عن جهاز الإدراك الذي تنص عليه العملية الإبداعية، ولو في الجزء المعلوم، أو الذي يمكن رصدته بأدوات علم الأعصاب الحديثة.

بعد سنين من اليقين النسائي صرخت الدكتورة جيرليني أستاذة علم النفس بجامعة شيكاغو قائلة: «كنت مقتنعة وأنا أصغر سنا بأن مائة بالمائة من الفوارق بين الجنسين مرجعها إلى البيئة» لكن - أضافت ليفي - بعد دراسة عن المخ استغرقت عشرين عاما «إنني على يقين من وجود فوارق في السلوك قائمة على أساس بيولوجي».

وفيما يتعلق بالنساء فقد ثبت أنهن الأفضل عند قراءة انفعالات الناس، ويتجاوزن الرجال في تحديد المحتوى العاطفي لمحدثات لا تقصح عن نفسها، فهن - على سبيل المثال - أكثر مهارة في تأويل إشارات الأطفال الذين مازالوا دون سن الكلام. والنساء أفضل فيما يتعلق بتذكر مواقع الأشياء. والبنات بدأن الكلام عادة قبل الأولاد. والنساء أسرع في اكتساب اللغات الأجنبية من الرجال. هذا الحدس، وتلك

وصارخة ضد استبداد وفضاظة رجال استثنائيين تماما، ليس فيهم أخ أو أب أو ابن، أليس للأدب إلا الاستثناء لينشغل به ويغرق فيه؟

إنني أتساءل وأود لو أسمع رأي زميلاتي المبدعات.

وعطفا على حديث المظاهرات النسوية ضد ظلم الرجال (الشرقيين خاصة بالطبع).. أشير إلى احتمال أن تكون هذه التظاهرة وليدة رؤية سادت في السبعينيات، وقبله قليلا أو بعده قليلا، وكانت تحملها ثورة الحركات النسائية التي تصارخت في شوارع العالم هاتفة بمساواة المرأة بالرجل.

ولأننا لسنا بصدد حديث «سوسيوبوليتيكي»، بل حديث نقدي أدبي، فإن السؤال التالي يطرح نفسه علي، وأطرحه عليكم، بوحى ما قرأت بحثا ونماذج قصصية:

هل هناك أدب نسائي؟ بل.. هل ينبغي أن يكون هناك أدب نسائي؟ وما سماته؟ ومدى تحققها هنا؟.

وكما ترون فإن السؤال صار أسئلة. وإنني أود الطواف حولها بما أظن وليس كل الظن

الخبر على المبتدأ، والبدء بشبه الجملة، والهجوم بالجار علي المجرور، وهي كلها سمات للكتابة العربية الذكورية في ظني، ثم سمات الحدس ونمنمة التتبع وهي سمات نسائية في ظني.. وجدت شيئاً من ذلك. وغابت عني أشياء. وأدركت أن المشروع طموح وليس لدي صبر المتخصصين الذين أود لو يشرع أحدهم في درس ذلك. عندئذ سجد الكثير، وسنتعرف على النبرات الأصيلة في أصوات كاتباتنا - ولو على مستوى الشكل الذي لا انفصال فيه عن الموضوع.

الأدب النسائي حقيقة وخصوصية ينبغي أن نعيها، ونعي أننا - معشر الكتاب الرجال - غير قادرين عليها لأنها خارج نطاق خصوصيتنا.

والكتابة - كما قلت - بطولة. وكتابة النساء - الإبداعية - بطولة مضاعفة. فأستميح بطلاننا عذرا إن كنت - بخشونة الرجال - عبرت عن هواجسي فيما نحن بصددده. وسواء أصبت، أم أخطأت، فإن مرادي - والله العظيم ثلاثة - أن تبلغ البطولة أقصى مداها. فعذرا... وشكرا...

النمنمة، والخصوصية اللغوية، يفسرها علم فسيولوجيا الأعصاب الحديث - اعتمادا على صور الأشعة المقطعية الكمبيوترية المأخوذة لأصحاء أحياء - بأنها ترجع إلى أن أجزاء من الجسم الجاسيء أكثر اتساعا عند النساء منها عند الرجال، وهذا الجسم الجاسيء هو حزمة كثيفة من الأعصاب تمثل جسرا يتواصل عبره النصفان الكرويان للمخ. ويرى علماء الأعصاب أن النساء يستخدمن جانبي الرأس عند التهجي بينما يستخدم الرجال الجانب، أو النصف الأيسر بشكل أساسي. وحيث إن المساحة المنشطة في الجانب الأيمن مستخدمة لفهم العواطف، فإن النساء يرجح أنهن يمتلكن طاقة عاطفية أكبر تمتزج بأدائهن اللغوي.

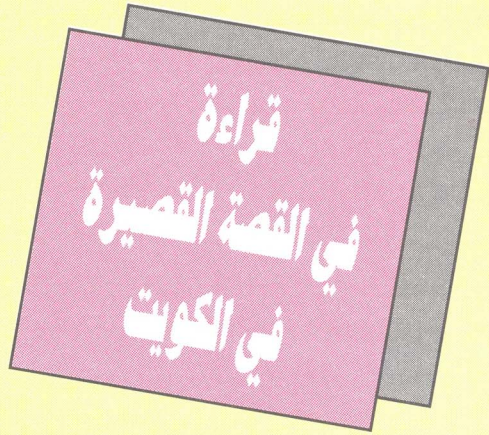
هذه الحقائق يعرفها المتخصصون منذ فترة وجيزة، وقد نشرت للقارئ العام في الصحافة أخيرا (مجلة التايم 20 يناير 1992).

الحدث ودقة التتبع وعاطفة اللغة سمة نسائية كما يرى علماء الأعضاء.

وتاريخ الأدب الغربي الحديث يؤكد على ذلك.. ففرجينيا وولف، وناثالي ساروت، ومارجريت دوراس، كأمثلة شهيرة، كن صواحب أداء لغوي ونمنمة عاطفية وحدس بمكنون السواكن أهلهن لكي يكن من رائدات مدارس تيار اللاوعي والرواية الجديدة في الأدب الحديث.

أرى إذن، أن الأدب النسائي حقيقة ينبغي أن تكون لأنها تمتلك مبررات الوجود، لا بنسوية المواضيع وحدها - وهي كثيرة وعميقة الخصوصية لدى المرأة.. الأنثى.. الأم - ولكن أيضا بخصوصية الأداء أسلوبا ولغة.

ولقد شرعت في محاولة لدراسة، بنوية الطابع، لنصوص قصاصاتنا موضوع الدراسة وأضفت إليهن قاصة تكرمت بإعطائي بعضا من كتبها هي الكاتبة طيبة ابراهيم. وكنت أطمح إلى البحث عن خصائص كتابة المرأة والروابط الداخلية في أدائها الأسلوبية، وشرعت في البحث عن مسائل مثل تقديم



حول الغزو العراقي

د. عبدالله القتم

مع حدوث الغزو العراقي الغاشم للكويت في الثاني من أغسطس 1990، واجه الكويتيون هذا الحدث الجلل بتحدي وصمود في توحد لم يسبق له مثيل، واستطاعت المحنة أن تفرز أعمالاً أدبية هي ما يمكن إدراجه تحت اسم أدب المقاومة وقد صنف الباحث الإنتاج القصصي خلال هذه الفترة إلى سبعة أصناف هي: الغزو - المقاومة - الأسر - الوطنية - الخروج - أعمال الغزاة - التحرير واستطاع أن يضع تحت كل منها مجموعة من الأعمال الأدبية التي كتبت خلال أيام هذه المحنة البغيضة لتسجل أحداثها للتاريخ.

إذا كان للحرية باب يمكن الولوج منه إليها فإن تحرير الكويت من الاحتلال العراقي هو الباب الذي أدخل كل كويتي إلى حرية كان يتمتع بها منذ فترة، فلما جاء الغزو العراقي وشاهد المواطنون الأعمال البربرية، من قتل وسجن وتعذيب، تكاتفوا وتآخروا وتضامنوا وقاوموا الاحتلال بكل الوسائل المتاحة لديهم، فرغم انهيار نظام الحكم في الكويت، وتبعثر الجهود وتشتتها فقد قام الكويتيون بتنظيم أنفسهم في مجموعات، فمنهم من قاوم بالطرق السلبية، مثل:

أولاً: عدم الذهاب إلى الأعمال وإغلاق المحلات التجارية.
ثانياً: عدم إطاعة أوامر المحتل من حيث تبديل أرقام السيارات أو الجنسيات والجوازات وغيرها.

ثالثاً: احتقار المحتل وعدم التعاون معه أو إرشاده إلى أية جهة يريد.

ومنهم من قاوم المعتدي بالروايات والقصص القصيرة والمذكرات، كنوع من أنواع المقاومة الإيجابية، فالكلمة الحرة التي زرعها هؤلاء القصاصون في قصصهم أخذت تتبلور في شكل قصصي تنشر في الجرائد أو في مجموعات قصصية بعد التحرير. وهذا النوع من الأدب، الذي يسمى أدب المقاومة، له مكانة بارزة في تاريخ جميع الشعوب التي قاتلت المحتلين.

فالناظر في القصة القصيرة الكويتية التي تبرز أعمال المحتلين، وتعكس الآثار السلبية خاصة، يرى أن هذه القصص أدت دوراً مهماً في نقل صورة حقيقية للقارئ العربي عن العدو الغازي، ولماذا وقفت معظم دول العالم إلى جانب الحق الكويتي؟.. وأظهرت هذه الأعمال الأدبية، كيف يقضي هذا المحتل أيامه في الكويت.

وهذا الأدب يأتي عفويا دون تصنع، فيخرج الكاتب كل أحاسيسه ومشاعره، ولأن أغلب الشعوب تسجل هذا الأدب بعد التحرير، كذلك حدث في الكويت، فبعد التحرير برز هذا الأدب بشكل واضح؛ فلو أن الأعمال الحربية تنسى على مر الزمان فإن هذا الأدب يظل موجوداً في طي الكتب ولا ينمحي

من التاريخ.

فالمحنة التي حلت بالكويت فرضت بالتأكيد هذا النوع من الأدب، فقامت القصة القصيرة تصور الواقع الذي حدث، وترفضه وتتحداه، فتخرج لنا الوجه الإنساني من ثنايا هذه المحنة، فأدب المقاومة نشاط إنساني يقاوم ويرفض الضعف رغم الفارق الكبير بين البلدين والشعبين.

إن أدب المقاومة أدب إنساني أولاً رغم أنه يحدث في بيئة معينة وتحت أسماء ملتصقة بأرض معينة إلا أنه يحمل طابع العالمية لما لهذه الصفة «الإنسانية» من الشمول، فجميع الشعوب لها آداب مقاومة واحتجاج، لأنها تمثل المحنة التي حلت بهذه الشعوب، وقد اخترنا من أدب المقاومة الكويتي هذه المجموعات من القصص لتكون موضوع دراستنا:

1 - طلبة في صدر الشمال.
وليد الرجيب.

2 - شموع السراييب. ثريا البقصي.

3 - قضية، من مملكة الشمس. على المسعودي.

4 - عمو وين بابا، من أمي

تعالج بداية الغزو، أو حدوثه في صبيحة يوم 2 أغسطس 1990، فتصف كيف دخل العراقيون الكويت بدباباتهم، بينما الناس نيام، وتبرز ردة الفعل الأولى للغزو، وما شعر به أهل الكويت من ألم ومرارة لهذا الحدث غير المتوقع.

«طلقة في صدر الشمال» لوليد الرقيب - 1 -

الطلقة (1) - 2 -

في قصة وليد الرقيب طلقة في صدر الشمال تبدأ هذه القصة بالربط بين ما حدث عام 1961 إثر الإعلان عن استقلال الكويت ومطالبة عبدالكريم قاسم بالكويت وبين الاجتياح العراقي للكويت عام 1990 بقيادة صدام حسين، أي أن حوالي 30 سنة من عمر استقلال الكويت لم تنس الحاقدين تلك المطالب الخبيثة فالقائد العراقي اللاحق أراد أن ينفذ ما عجز عنه القائد السابق، ورغم جميع المواقف التي بذلتها الكويت تجاه العراق خلال تلك السنوات وخاصة في حربه الأخيرة ضد إيران وعشر سنوات من الدعم اللامحدود والمتواصل، ولكن مطالبة عبدالكريم قاسم جاءت باردة، لم تزد عن الادعاء، وغزو صدام حسين جاء دمويًا عنيفًا قاسيًا، فبين الأب الذي عاش زمن عبدالكريم قاسم والابن الذي عاش زمن صدام حسين يجري هذا الفصل من تلك القصة، وما أشبه الليلة بالبارحة.

بين تطوع الأب للدفاع عن الكويت عام 1961، وانحياز الابن إلى المقاومة الكويتية إبان الاحتلال عام 1990، توجد المادة التي تشير إلى حب الوطن والدفاع عنه وكانت تلك المادة هي: المسدس الذي استخدم كرمز للمقاومة وما كلمة «لعيونج» إلا إشارة إلى عيون الكويت، وأن الدفاع عنها كان الهدف من وجود ذلك المسدس.

الطلقة (2) - 3 -

بدخول الغزاة الكويت تشور الدماء في نفوس أهلها، ويتجول الصامدون في أنحاء البلاد ليروا ما فعله «الأشواص» من دمار وتخريب، فيزداد حنقهم وتنطلق

عينان وبريق. جاسم الشمري.
5 - الياسمين والمدفع، ولقاء في موسم الورد، واللقاء مازال وعدا. ليلى محمد صالح.

6 - لحظة ولحظة، وجوع. منى الشافعي.

7 - ليالي الجمر. حمد الحمد.

8 - الحواجز السوداء. ليلى العثمان.

9 - أحزان صغيرة، أبوعجاج طال عمرك. طالب الرفاعي.

ومنهج البحث في هذه القصص يتمثل في تقسيم هذه المجموعات إلى أقسام سبعة وهي:

1 - الغزو، 2 - المقاومة، 3 - الأسر، 4 - الوطنية، 5 - الخروج، 6 - أعمال الغزاة، 7 - التحرير.

أولاً: الغزو:

هذا القسم يحتوي على القصص التالية: طلقة (1)، وطلقة (2) لوليد الرقيب، والجراد ينهش المدينة لليلي العثمان، والياسمين والمدفع لليلي محمد صالح.

هذه المجموعة من القصص

الجنود، ولكن الحالة النفسية لقُدوم الاثنين مختلفة تماماً، فبينما نرى أن قدوم الجراد تتبعه حالة من الفرح وسيل اللعب لجمع أكبر كمية منه لسلقه والتلذذ بأكله، نرى الحزن والأسى لدى قدوم أفواج جنود العراق، فدخل الغم والهَم إلى قلب كل مواطن ولا سبيل للمقارنة بين الحالتين إلا في كثافة القدوم. يجلب الجراد بأكياس إلى البيت ويتعاون الجيران في سلقه، ويتلذذون في أكله حتى الأطفال يساعدون في ذلك، الصورة من ماضي الكويت، تستحضرها الكاتبة وهي ترى أفواج الجنود يتدفقون على الكويت.

«الياسمين والمدفع» لليلى محمد صالح - 6 -

يقع الغزو العراقي على الكويت بينما هذه العائلة تمرح وتستمتع بوقتها في الخيران في الشاليه، وعند الصباح يسمعون الأخبار فتعود الأسرة إلى البيت، رغم الخطر. تتبدد الأحلام، وتنقلب الكلمات الرقيقة إلى لهات وترقب، وألم يعصر قلوبهم، ويفر هو إلى الجيوان حيث المعركة مع العدو الغازي في الساعات الأولى للغزو، فيصاب

المقاومة العفوية لكل ما هو عراقي، فذلك الشعب البسيط المدلل الموصوف بالنعومة، ينقلب إلى وحش كاسر يزرع الرعب في قلوب آلاف الجنود، حتى أن هذه المقاومة على بساطتها وضعفها، يحسبون لها كل حساب، ويبدأ الابن الذي ورث المسدس في استعماله ويحقق الأمنية التي كان الأب يمتناها، ألا وهي قتل 9 من الأعداء، فيقوم الابن بالقتل ولأول مرة تنطلق الرصاصات من يد المقاوم لتقضي على أحد الجنود، ولكن موت الجندي جاء من الخنق بيدي الابن بدلا من الرصاص، ليخرج المقاوم كل ما لديه من حقن وحقد على الغزاة في هذه المغامرة التي كادت تؤدي بحياته، ولكن تشجيع الجيران ومساعدتهم له على الهرب أنقذه، وكان تبديل المكان هو الأسلوب الذي لجأ إليه المقاومون للعدو في سبيل الاحتفاظ بالحياة وإلى مغامرة أخرى.

الحواجز السوداء لليلى العثمان - 4 -

الجراد ينهش المدينة - 5 -

الكاتبة ليلى العثمان في قصتها «الجراد ينهش المدينة» تستحضر جزءا من ماضي الكويت ذلك عندما تهب عليها أسراب الجراد الصحراوي، فيجمع في أكياس ويبيع في الأسواق، وتسرد الكاتبة بريشة فنان قدير تلك الصورة، التي يهمل لها أبناء الكويت فيسلقون الجراد ويأكلونه بين الوجبات، مثل وقت الضحى أو العصر، فالحالة النفسية لتلك العملية أنها حالة بشر وفرح وسعادة، ترافق سلق وأكل كمية كبيرة من الجراد، حيث يتمتع الآكلون بطعم الجراد، وخاصة الأنثى منه، المسلوق بالماء والملح. ولأن الجراد يأتي بكميات كبيرة فيجب جزءا كبيرا من أشعة الشمس لكثافته المتدفقة على البلاد، نراها تقارن تلك الكميات بسيل جنود الاحتلال وهم يتدفقون على البلاد ويضعونها بين أيديهم، فيهرب كثير من سكانها ويبقى البعض الآخر يعاني من ويلات الاحتلال، حتى أن عدد الجنود قد يصل إلى عدد ماتبقى من سكان الكويت.

حاولت الكاتبة أن تقارن بين كثافة الجراد وكثافة

وتسيل دماؤه كما سالت
كلماتها من فمها. إن الصورة
التي أعطتنا الكاتبة في هذه
القصة إنما هي الواقع الذي
عاشه بعض الكويتيين يوم
الغزو العراقي الغاشم.

كانت الفرحة تتلألأ على
وجهها لتملأ الشاليه
بالياسمين، الذي أهدها لها
فكانت تلك الفرحة إنعكاسا لتلك
الورود فغابت في أحلامها
تستنشق هواء البحر، ولكن
هول المفاجأة أجبرهم على
الرحيل لمواجهة التعاسة والألم
والاحتلال، حتى البنت الصغيرة
شعرت بالخطر واللحظات غير
الطبيعية، يودعهم ليذهب إلى
الحيوان حيث المعركة، ولكن
الخطر الداهم كان أسرع، فكانت
الجراح عنوانا للوفاء لهذا
الوطن. وضعت الكاتبة بلدها
بين عهدين، وقت الاستقلال
والحرية التي كانت فيها بلدها
لؤلؤة الخليج، ووقت الاحتلال
حيث الحزن والدماء والدمار.

تحليل:

في هذه القصص الثلاث
تمائل واختلاف، لأن الكتاب
فوجئوا بالغزو، واحتاروا في
كيفية مواجهته، فعند ليلى محمد
صالح كانت المواجهة واقعية

فسردت لنا الحالة التي كانت عليها تلك الأسرة، وإنها واجهت
الواقع بواقع استجد، ولأن الأب رجل عسكري فقد واجه
الموقف بصلاية العسكريين ولم يهرب إلى الماضي، فالكاتبة لا
تبحث عن حل لما هي فيه، بل الواقع فرض نفسه وكان لها ما
أرادت.

أما وليد الرقيب فقد ذهب إلى الماضي ليستخرج لنا
الجزور التاريخية لهذا الغزو فيربط بين عامي 1961 وعام
1990، وكأنه يخبرنا أننا لا يمكن أن ننسى التاريخ لأن فيه
تكنم الأسس والدوافع لهذا الغزو. وأما ليلى العثمان فقد
هالتها الصدمة وكثافة الجنود، عندما تذكرت الماضي لعلها
تجد ما يفسر هذا الواقع، فلم تر إلا أسراب الجراد وهي تهب
على الكويت، لتقارن بينها وبين كثافة الجنود المتدفقين على
الكويت. بين وليد الرقيب وليلى العثمان تماثل من حيث
الرجوع إلى الماضي، وبينهما اختلاف من حيث طبيعة كل
منهما، فالتماثل في شroud الذهن الإنساني إلى أقرب الأشياء
إليه، يلتمس الراحة النفسية بعد زخم الغضب الذي تفجر في
نفوس الكويتيين، أما من ناحية الاختلاف، فعلل وليد قد
غلبت عليه رجولته وحديث الدواوين، حيث السياسة
والتاريخ، فكان رجوعه إلى الماضي تاريخيا. وأما ليلى العثمان
فقد ذهبت إلى الظواهر الطبيعية، تستمد منها التفكير فيما
ترى، فغلبت عليها أنوثتها وهي تتذكر الجراد، ومعه سلقه،
حيث تقوم النساء بذلك، وبمساعدة الأطفال.

ويبقى السؤال، هل وفق الاثنان في هذا الانتقال إلى
الماضي؟ وهل وجدا مايريذان منه؟

باعقادي أن الاثنين قد وفقا فيما ذهبإليه، لأن الإنسان
محكوم بدائرة تخصصه ومخزونه الثقافي، وكذلك طبيعته
الجنسية فلا يستطيع الانفصال عنها، ولا يعني ذلك عدم
وعي كل جنس بما عليه الآخر، إذا كان هذا العمل الفني
مطابقا للواقع الإنساني، فإنهما يتفقان مع ليلى محمد صالح
في الواقعية، كل يديرها من حيث طبيعته.

ثانياً: المقاومة:

ماغُزي شعب في طول التاريخ وعرضه، إلا خرج أفراد ذلك الشعب يقاومون المحتل بطرقهم ووسائلهم المتاحة لهم، ومقاومة الكويتيين للاحتلال العراقي كانت واضحة، ومن خلال هذا القسم الذي يبرز في قصصه هذا النوع من المقاومة؛ فتسجيل هذا الحدث من خلال الكلمة، هو ما يسمى بأدب المقاومة، وتظهر قصص: طلقة (5)، وطلقة (6) وطلقة (7) لوليد الرجيب، وزمن الانحدار، وعاشق الجدار، وجمر الذاكرة لثريا البقصي، وللعباء وجه آخر لليلى العثمان، ذلك النوع من الأدب.

الطلقة (5) - 7-

الواقع الذي سبح فيه الكويتيون عندما قاوموا الطغيان بصيحات الله أكبر تشق عنان السماء ورصاص الجنود تحاول أن تصطاد الكلمات أو تخرسها ولكن هيهات!!، تبدت مقاومة المواطنين في أشكال متعددة أظهرتها هذه الطلقة من التطوع في معالجة المرضى، إلى توزيع النقود، إلى استعمال الرصاص، ولكن العدو لم يستطع أن يقضي على تلك الاحتجاجات، وكيف يعود ذلك المسدس إلى سالم؟ العدو يستخدم جميع الوسائل من إغراء وتهديد لإجبار ذلك الشاب على التعاون معهم، فتأبى الروح الوثابة أن تسجل خيانة وطنية رغم وحشية العدو وهمجية الأساليب؛ فالمقاومة كانت الرئة التي تنفسها الكويتيون في ظل الاحتلال وكانت المقاومة تبعث في نفوسهم الفرح والسرور والإصرار على مقاومة العدو وعدم الانصياع له. تلك كانت واحدة من فنون المقاومة الكويتية، كان سالم يعمل في المستشفى كعامل تنظيف، ومحاولات الجندي معه للتعاون لم تثمر عن شيء، ويعود المسدس القديم كإغراء جديد للتعاون معهم، ولكن الإصرار على حب الوطن هو المنتصر.

الطلقة (6) - 8-

الثأر والانتقام لا يأتي إلا من وصول الإنسان إلى درجة

عالية من الحنق والبغضاء فيندفع إلى الثأر، ينفس به عن مكنون نفسه، ويدفق هذا الثأر كل آهة وزفرة وحرقة انكوى بها هذا الإنسان، واغتصاب الكويت ووفاة الأب واعتقال الحبيب أمور أوجدت الحرقة والألم في نفس المرأة، التي لم تر السعادة بعدما جاء العدو ليقتضي على أعز يوم في حياتها يوم زفافها، يتوقف مشروع الزواج وتتقلب حفلة الزواج إلى البحث عن الهوية والمكانة المرموقة بين أحضان عش الزوجية، فانبهر الاثنان وضاعت الآمال وتبحرت الأحلام، كل تلك شكلت القوة الدافعة في صدر الفتاة فاندفعت تدبر وتخطط للانتقام وكان لها ذلك، وكان هذا الانتقام جزءاً من حركات كثيرة، قام بها الشعب الصامد المعذب انتقاماً لاغتصاب البلد، كان يوم الخميس هو يوم الزفاف، وتعانق الحبيبين، فجاء الغزو البربري ليبطل هذا اليوم ويقلبه من يوم فرح إلى يوم كآبة وحزن شديدين، وبدلاً من الحفلات والرقصات بدأ الناس في الحديث عن المأكول والمشرب، والجري وراء جمع ما يمكن جمعه من أدوات تساعد الناس على

المفخخة لتنفجر في الجنود، بعد أن يطمئنوا لها بأنها امرأة لا تستطيع المقاومة، وإذا بها تكون بؤرة المقاومة بل أدواتها، بها تنفذ تلك الانفجارات، ومن ناحية أخرى نجد العدو يغتصبها الواحد تلو الآخر فيقتلون بها كل روح شريفة، أو كل فضيلة ليدنسوا عرضها وتبقى هي صامدة تتجمع داخل نفسها بذور المقاومة حتى يأتي اليوم الذي تستطيع أن تغسل ذلك العار وتهدد أركان العدو، مستعملة السيارة المفخخة، لتنتقم لشرف بلدها.

زمن الانحدار - 10 -

كون الكاتبة فنانة رسم أيضا؛ فإنها تمزج عمل بعض الفنانين بقصصهما وفي هذه القصة «زمن الانحدار» تربط الكاتبة بين واقع الكويت زمن الاحتلال، ولوحة للفنان سلفادور دالي، فترى أن كل الأمور في الكويت أخذت في الانحدار والتغير: أسماء الشوارع والإشارات الضوئية وأسماء الناس، فلا عمل ولا حساب للوقت، بعدما ضاعت الدولة ووقعت فريسة في يد الأعداء. القعود في البيت يبعث السأم والملل، فخرجت من بيتها إلى صديققتها، التي فوجئت بزيادة وزن الصديقة القادمة للزيارة، رغم ما تعانيه الكويت من قلة في الطعام، فكان التناقض بين احتياج الأهالي للقيمة العيش، وسمنة غير مفرطة، التي كانت نتيجة للجلوس في البيت والخمول والكسل، فحتى الرياضة والمشي أصبحا محفوفين بالمخاطر، بعد سيطرة الجيش الغازي على أمور الدولة.

ربما كان اليأس والقنوط هما السبب في الجلوس في المنزل، بعدما طالت فترة الاحتلال، واليأس دفع إلى الخمول، ولكن صديققتها كانت تتمتع بحيوية وجاذبية والسبب أنها تعمل مع من تحب، إنها تعمل مع المقاومة بالمنشورات، كتابة وإخراجا وتوزيعا، فكان هذا العمل الوطني، صحة وسعادة وهناء. فما كان منها إلا أن انضمت إلى صديققتها تتخذ من المنشورات رياضة ومن المقاومة عملا، فتبدد اليأس واستبدلت بالسكون الحركة.

الصمود، وفوق ذلك لم يستطع الشعب الصبر على هذا الاحتلال، فبدأت المقاومة السلبية والمسلحة لطرد العدو، ولكن لم تكن تلك المقاومة بالصورة المرجوة لضعفها وتشتتها، فكل أسرة لها طريققتها في المقاومة فكانت هذه الأسرة من القوة بحيث قدمت الشهيد والأسير والفدائي، وهذا الفدائي كانت امرأة لا حول لها ولا قوة سوى العزم على الانتقام، فتحايلت وأتقنت الدور فوق أحد قواد العدو في الفخ، فكانت هي المنتقمة من الجبروت والقوة بذكاؤها وفطنتها، ووقع المغرور فريسة لهمجيته ورعونته، ولم يحط لنفسه ولم يدرك أنه قد غزا بلدا ودنس أرضا، ولم يع أن لهذه الأرض أناسا يحبونها ويضحون من أجلها.

الطلقة (7) - 9 -

إذا كانت المقاومة الكويتية على صغرها قد هزت العدو الغازي، فإن المرأة قد قامت بدورها النشط في هذه المقاومة، فرغم الحصار الذي ضربه المحتل على الأحياء في دخولها والخروج منها، إلا أن المرأة استطاعت أن تعبر كل تلك الحواجز حاملة أسلحتها وقائدها لسيارتها

عاشق الجدار - 11 -

رغم الظلم والقهر والإرهاب الذي بثه جنود الاحتلال، فإن المواطنين الكويتيين برعوا في فنون المقاومة، فكل من كان في الداخل قاوم الاحتلال، ولقد كان الشباب وقود تلك المقاومة، فالذي لم يحسن استعمال السلاح، كان سلاحه الأصباغ والشعارات فامتألت جدران المدارس ومحولات الكهرباء والأماكن العامة بالشعارات، التي تهين المحتل وقائده وتعلو من شأن الكويت، حكومتها وأهلها، فأصبحت تلك الجدران لوحات للشباب المناضل الذي أنعب العراقيين وأثار حقنهم، فجاسم وخالد دأبا على معاكسة الجنود بالشعارات، ولكن عندما أحسا بقدوم الجنود التصقا بالجدار إلى أن تمكنا من الانفلات، فتلك اللحظات الأليمة سحبت خيالهما إلى ما كانا يسمعان به من تعذيب، ولكن وصلا إلى بيتيهما بعد أن تجربا مرارة الهلع والخوف، الذي انقلب إلى سرور وفرح وهما يريان الجنود يمحطون ما كتباه ضد العدو بالرصاص، فغضب الجنود أحال الصديقين جاسم وخالد إلى جنون من الفرح والسرور، فكان هذان الشابان يؤديان واجبهما في المقاومة.

جمر الذاكرة - 12 -

الصامدون في الكويت تحت الاحتلال عانوا كثيرا من المحتلين العراقيين وخاصة أفراد المقاومة، الذين تركتهم القوات العراقية في حالات سيئة حتى بعد هروبهم من الكويت، فلقد كان الخوف من الوقوع في الأسر صدمة عنيفة لبطل القصة، مما أفقده الذاكرة، ولكنه قد دعى إلى حفلة جرت في المكان الذي اتخذه وزملاؤه مقرا لمقاومة العدو بأساليب متعددة، فكان رؤية ذلك المكان الصدمة الأخرى التي أعادته إليه ذاكرته، فأخذ يسرد على زوجته كل الأعمال التي جرت في تلك الليلة، حيث تمكن الجنود العراقيون من السيطرة على المكان، وفر هو وزملاؤه، فجاء إلى البيت يلهث مما جعله يصاب بفقد الذاكرة، ورغم تناوله للدواء لإعادة ذاكرته، ولكن تلك الأدوية لم تفلح في إعادة الذاكرة له، فلما

رأى مقر المقاومة المنتمي إليها أصيب بصدمة أخرى، أعادت له ذاكرته.

هذه القصة تبين لنا كيف أن الكويتيين لم يستسلموا للعدو وظلوا يقاومون، حتى في أحلك الظروف كأن الكاتبة قد انغمست في واقع المجتمع الكويتي إبان الاحتلال، فرغم الخوف من الاعتقال والقتل، فإنهم قاوموا الاحتلال.

للعباءة وجه آخر - 13 -

نعم إنه وجه آخر، فبعد أن كانت وسيلة لسيطرة الأب وإغلاق باب الحرية على الكاتبة، أصبحت هذه العباءة الوسيلة للحماية من جشع عيون الجنود، أصبح السواد شعار الشعب يعبر عن الكآبة والحزن، فأصبحت العباءة التي تلف الجسم شعارا لما في داخل الإنسان من ألم وحزن، كما كانت البوشية وهي غطاء الوجه وكذلك لحى الرجال سمات بارزة في معاني الاحتجاج والسخط على المحتل.

خرجت والألم يعصر قلبها تفاجأ بتغير المدينة وتبعثر أشياءها وعدم وجود قانون سوى القتل والسرقة والتمزق والاعتصاب وأوامر جديدة،

فبعد تلك الوجوه الضاحكة تتحول إلى وجوه تسد الطرقات كالحة مكفهرة، تشتم كل الناس ويسمعون شتمهم فلا يستطيع أحد أن يتفوه بكلمة واحدة، وتذهب إلى السوق المركزي للجمعية، ومع الإهانات والشتائم لا تجد إلا القليل مما تريد، وتتلقى المساعدة أو العطف من بعض المواطنين، فتتحول إلى ربة بيت. بعدما رحل الخدم، وتقوم بإعداد الخبز والطعام، فبنت البلد لا تجد ما تحتاج إليه، وجنود الاحتلال يخرجون وفي أيديهم ما يريدون، وحتى لو حصلت على شيء فإن فرق التفتيش في الطرقات تقتنص كل ما تريد مما هو قليل من أرزاق الناس، فأصابع الشيكولاته غنيمة ثمينة لجنود الاحتلال، لقد حصلت عليها بشق الأنفس للأطفال، فيسوقها جندي التفتيش في الشارع، تعود إلى البيت منكسرة الجناح، ولا تجد الحماية من أولئك الجنود إلا من العباءة.

تحليل:

من قراءة هذه المجموعة من القصص يتضح أشكال المقاومة التي أبداها الكويتيون للاحتلال

العراقي. فوجد الانتقام الذي دفعت إليه بطلا وليد الرجيب في «طلقة 6 وطلقة 7»، غير أن الانتقام وحده لا يحقق الهدف، لذا كان الاغتيال أيضا أحد الوسائل التي لجأ إليها المقاومون بجانب العمل العسكري المنظم لاصطياد مجموعة من الجنود، من ذلك كانت المقاومة المسلحة فعالة في إنزال الخوف في قلوب أفراد العدو، والذين كانوا موجودين في الكويت يعرفون معنى ذلك، حيث إن الجنود يمتنعون عن دخول مناطق جديدة بصورة فردية، أو التجول في المناطق المختلفة إلا بشكل جماعي، ولم تظهر قصص المقاومة المسلحة إلا في مجموعة وليد الرجيب، ربما لكونه رجلا، والمقاومة المسلحة أليق به من النساء.

وأما الأشكال الأخرى من المقاومة فتمثلت في كتابة الشعارات ضد الاحتلال، وتوزيع المساعدات المالية على المواطنين، وهذا العمل تفتنت فيه ثريا البقصي في «زمن الانحدار» و«عاشق الجدار» حيث شاهد الصامدون المنشورات السرية وبأسماء مختلفة، وكان الشباب يوزعونها على البيوت متحدين قوات الاحتلال، ورغم ما يؤديه ذلك العمل من حكم بالاعدام، وكذلك النقود التي كانت تصل دون أن يعرف الناس من أين أتت، فقط كان يقال إنها من الحكومة الكويتية في المنفى.

والقاصة الفنانة القديرة ليلى العثمان شاهدت النساء يرتدين العباءات، والرجال يطلقون لحاهم، كنوع من الاحتجاج على الوجود العراقي، هذا ما سطرته بقلمها الرقيق في «للبعابة وجه آخر» ولربما كانت العباءة طريقة للتخفي خاصة ممن كان معروفا من الفنانين والشعراء والمطربين، بسبب مطاردة العراقيين لهم، ويريدون استخدامهم في دعايتهم ضد حكومة الكويت وقوات التحالف، ولكن هؤلاء كانوا الأكثر إيمانا بقضيتهم وحبهم للوطن.

من هذه المجموعة من القصص تبرز أيضا مقاومة التجار من المواطنين، حيث امتنعوا عن فتح محلاتهم أو دكاكينهم،

بين الحياة والموت وحينما يعود إلى رشده يجد آثار تعذيبه على الجدران، فقد كان أحد أفراد المقاومة، وهو الذي قتل الجندي، والمسدس القديم شاهد عليه، يعلق مع أمه وأبيه على أعمدة النور عقاباً لثأره لوطنه، ولكن التهمة غير ثابتة، والمسدس الذي كان أداة الجريمة شاهد أحرص لم ينطق، ولكن القتل كان العقاب الوحيد لمثل هذه التهم.

كومة شوك - 15 -

أما الكاتبة في كومة شوك فتعرج على الأسرى، ولكن ليس الأسرى بالذات بل ما تركه الأسير خلفه، وخاصة الزوجة وما تعانیه هذه الزوجة من آلام وشعور بالوحدة، لقد سرق المحتل الزوج، كما سرق النور من المدينة، فيوم قرر المحتل الرحيل أحرق الآبار فترك البلاد ليلاً أسود وترك ليلاً أيضاً في البيوت التي انتزع منها رجالها، جلست تنتظر عودة الأسير، وما تحمله تلك الجلسة من آلام وعذاب نفسي، يتسرب إلى أعماقها كلما رأت أحداً أو سألتها إحدى البنيتين عن أبيها، فرغم المطالبات الكثيرة وطلب المعلومات عن الأسير إلا أنها تبقى زوجة أسير يتسرب الحزن في هذه القصة إلى

ورفض الموظفون الذهاب إلى أعمالهم، وتطوع بعضهم للعمل بالجمعيات التعاونية لخدمة الناس، وآخرون تطوعوا في المستشفيات، بل تطوع الشباب لجمع القمامة في سياراتهم الخاصة، أو في قاطرات سحبت بوساطة السيارات، وهكذا أبدى الصامدون طرقهم في مقاومة المحتل.

الثالث: الأسر:

عندما قام الرجال الشرفاء بمقاومة المحتل، جد أفراد الغزاة في البحث عن أفراد تلك المقاومة، واقتيد بعض الأفراد للسجون، فكانوا أسرى في يد من لا يرحم، وهذا الفصل يستعرض في قصصه كل جوانب الأسر: الأسير، والدة، وزوجته، وأطفاله، وما خلفه الأسر من مأس عائلية. يضم هذا القسم: طلبة (4) لوليد الرقيب، وكومة شوك، وعطش أبوصخير لثريا البقصي، وأحزان صغيرة لطالب الرفاعي، وعمو وين بابا لجاسم الشمري، وقضية لعل المسعودي، واللقاء مازال وعدا لليلى محمد صالح، وبين الرمادي والكويت وليالي الجمر لحمد الحمد.

الطلقة (4) - 14 -

الاعتقال أحد الوسائل التي لجأ إليها الغازي لإخماد نار الثورة المتأججة في نفوس الكويتيين، فالأعلام والصور والأسلحة كلها تؤدي إلى الاعتقال فإذا تم هذا الاعتقال جاء التعذيب بأصنافه المختلفة فلم يرحموا طفلاً أو امرأة أو رجلاً كبير السن أو صغيره، فلم يعرفوا للرحمة طريقاً. وفي هذه الطلقة تصوير رائع لما يمكن أن يحدث لمعتقل، فتعذيب الوالدين وانتزاع الاعترافات منهم عن طريق قتل أطفالهم أو الاعتداء على نسائهم. حتى وإن لم يكن من المقاومة، ولمجرد أن يكون لديه ما يؤدي إلى اعتقاله فإنه لن يواجه نفس المصير، في هذه الطلقة صدق في إظهار الوسائل المختلفة للتعذيب الجسدي والنفسي، وكان الوطن وعزه وكرامته في قلوب المواطنين، فعلى الذي وقع في الأسر يواجه الطغاة الذين يحاولون إغراءه ولكنه يأبى، يتعرض للتعذيب، ويمر بمرحلة

تحت أيديهم.

هذه القصة لا تخلو من طرافة، وهي: أن الحكم بالإعدام هو العقاب الوحيد في كثير من أمور القادة العراقيين، فلا يوجد في قاموس هؤلاء عقاب أهون من القتل، كما أنه دائماً، الأكبر أو الأعلى رتبة، يكسب جميع الجولات، مهما كانت، لذا فإن في هذه القصة يبرز نمط التفكير العراقي العجيب، وإن جاءت بصورة بسيطة معبراً عن الواقع الذي تمتاز به قيادتهم، فقد يصل الأمر إلى إعدام قائد المعسكر أو سجنه بحجة عصيان الأوامر، فالكاتبة كانت رقيقة في تصوير ذلك الواقع القذر ولم تظهر إلا أحد الجوانب فقط.

أحزان صغيرة ضمن أبو عجاج طال عمرك - 17 -

لطالب الرفاعي

زوجة الأسير تعيش ذكرياتها وكل لحظاتها، ذكرها في كل شيء، في حياتها تعيش مع الجسر الذي يربطها به، ابنتها سارة، والحوار الذي يجري مع البنت للحظات تدغدغ عاطفتها، وتكوي أضلعها، كل الحديث عنه، عن بابا متى يرجع؟! تعود وتذكر، يوم اعتقالك فقط قالوا بضعة أسئلة ويعود، ولم يعد! وبقيت مع الطفلة، ومرة الأشهر دون أن يرجع، الحزن يخيم بظله الكثيب على البيت، وعلى هذه الأسرة، كل يوم يمر يمثل ناراً تحرق هذه الأسرة، أما هي فكانت وقود هذه النيران، وفي كل ليلة يكون لقاء الأمل والخيال والانتظار الطويل الممل. كيف تعيش دون رجلها؟ في هذه القصة الألم والحزن وتصوير رائع لحالة زوجة الأسير، تكتوي بنار الأسر، فهو في الأسر، وهي مأسورة أيضاً. عبر كلمات الحوار مع ابنتها، يندفع خيالها إلى الذكريات، حوار سمته الكآبة والحزن، وإذا أوت إلى فراشها تذكرته، فمن يعيش فترة مع الحبيب لابد أن يتذكر كل همساته وسكناته، فكانت هي كذلك، ويطول الانتظار، حتي سئمت أسئلة البنت والذكريات، وأصبحت تخاف من كل المواقف لأنها لا تعني سوى الألم النفسي والكآبة والأسى. هذا التصوير الرائع لحالة تتكرر في كثير من البيوت في

كل كلمة من كلماتها، فالانتظار كان قاسياً، والأمل كان غائباً، وتكرار طلب المعلومات عنه كان ألماً، وتعود لتكرر الانتظار.. على كومة شوك.

عطش أبو صخير - 16 -

تتصور الكاتبة حياة الأسرى الكويتيين في معتقل قذر، وكيف أن قائد المعتقل منع الماء عن الأسرى فلجأ الأسرى إلى ماء المطر، رغم احتوائه على آثار إحراق آبار النفط، فلم يجد شيئاً فكان لابد من المغامرة، كان محمد هو البطل لذلك، فلجأ إلى قائد المعتقل وجادله في عطش الأسرى، مما حدا بالقائد إلى إصدار أمر إعدامه، ولكن الأمر اصطدم بالرفض من قبل نائبه، فارتفع الصراخ ولم ينته حتى جاء أحد الكبار فحدثت مشادة أخرى، ذهب قائد المعسكر مع القائد الكبير إلى بغداد، ليطمئن محمد على حياته ويعود سالماً إلى رفاقه. فهذه القصة رغم خيال الكاتبة، إلا أنها قد تكون حقيقية تعكس نمط وأسلوب الحكم العراقي في الأسرى، وطرق تفكير قيادة المعسكرات، كما أن الأوامر الفردية المزاجية كانت الأسلوب السائد في تلك القيادات، وتحكم هؤلاء بمن يقع

الكويت بعد رحيل الغازي.

أمي.. عينان وبريق - 18 -

«عمو وين بابا» لجاسم الشمري - 19 -

إذا كان أهل الأسير يشعرون بالأسى والحزن، وتتقطع أنفاسهم ويعتصرهم الألم في كل لحظة تمر والأسير خلف القضبان، أو في قبضة من لا يرحم، فإن ذلك الإحساس، ينقلب إلى نار تلهب قلوب محبي الأسير، عندما يصرخ طفله مرددا «عمو وين بابا» لا يكاد العم يحتمل سماع مثل تلك الصيحة فينفجر بالبكاء، وكأنه هو الطفل الذي يبحث عن أبيه، لم تكن هذه التجربة قد مرت في تاريخ الكويت على هذا الشعب الأمن الوديع، فكانت قسوة المحتل وإرهابه الجرح الذي ترك بصماته على هذا الشعب، وخاصة الأطفال، فكيف سيعيش مثل هذا الطفل الباحث عن أبيه؟ وكيف سيتحمل ذنوبه الإجابة عن تساؤلاته؟ وماذا عن مستقبل هذا الطفل والأطفال الآخرين في مثل حاله؟ هذه قصة تجسد المعاناة التي يتحملها أهل وأقارب وأصدقاء الأسرى، لقد صاغها الكاتب بأسلوب سهل وكلمات تحمل صورة الأسى والحزن والألم، عندما يقرأ الإنسان هذه القصة يصاب بعدوى الألم والحزن لذلك الطفل الذي لا يعلم من الأمر شيئا، لقد اختفى والده فجأة، ولم يكن يدرك شيئا حتى علم أن والده قد غاب، والعم يعلمه الكلمات، فلما نطقها قال: عمو وين بابا؟ فهذه الكلمات شقت قلب العم وأوجعته فكيف يجيب عن تساؤل هذا الطفل البريء؟! وقد مرت من عمر الطفل الأشهر والسنوات ويكتشف الطفل في بواكير حياته أنه بلا أب، فيتساءل عن أبيه، ولكن هذا السؤال يحدث الألم والأسى لدى أفراد العائلة، وخاصة العم، فكيف سيكون جواب هذا العم؟

«ملكة الشمس» لعلی المسعودي - 20 -

ضمن هذه المجموعة قصة «قضية» - 21 -

وهذه قصة أخرى تحكي قصة أسير أخذوه وهو يتنفس

هواء البحر إلى المعتقل ثم إلى مكان آخر، بعقوبة في العراق، وسير حوادث القصة هو التعذيب الذي لم يدر عنه شيئا نتيجة لفقده الوعي، وكان يعاني من الآلام، يراه أحد الرفاق فيجري حديث قصير بينهما، ولكنه كان له أمل طويل بالانتصار، رغم أن رفيقه وصف العراقيين بالديناصورات وأننا نمل فقال: إذا تكاثر النمل ودخل في أذن الديناصور ووصل إلى دماغه فسيهزم النمل الديناصورات. هذا الأمر تركه حيا ومعنوياته عالية رغم قسوة الأعداء.

ليست القصة شيئا جديدا، بل هي القصة التي تتكرر كل يوم من أيام الاحتلال، عندما يعتقل العراقيون أحد الأفراد، ولكن تصوير الحدث كان جيدا، حيث جسد ارتباط المواطن الكويتي بالبحر، فعندما أخذوه من شاطئ البحر، كأنهم أرادوا أن يقتلعوه من جذوره، ولكنهم فشلوا، رغم التعذيب وما أذاقوه من ويلات إلا أنه لم يتغير، واستمر على صلابته وبروحه العالية. جاء الجنود إليه وهو يتمتع بالنظر إلى مياه الخليج واعتقلوه، وأرادوا أن يعرفوا

يتعانقان ويدبران أمرا ذا بال، وإذا الكاتبة تلقي عليك كلماتها بلسان الجنود، أن البيت مطوق بالنيران ولا مجال للفرار، فينزل عليك ذلك الحدث كأنه صوت الرعد القوي ليهزك من الأعماق فترى أن الحل انقلب إلى عذاب والحب إلى جحيم. ويبقى اللقاء دون لقاء وحقا مازال وعدا.

«بين الرمادى والكويت» - 23 -

دأب الكاتب على أن يوجه انتباه القارئ إلى أشياء كثيرة، وفي هذه القصة ينبه إلى المقاومة التي أبداهها بعض أفراد الجيش الكويتي للجيش العراقي الغازي، ووقع بعض أفراد المقاومة في الأسر، وأودعوا في سجن في منطقة الرمادى العراقية، وبعد ضم الكويت للعراق، قام بعض أفراد الأسر بزيارات إلى الأسرى في ذلك السجن، ولا أعلم إذا كان ذلك حقيقة أم خيالا، فأحد الأسرى يدس رسالة بيد الصديق القادم من الكويت لزيارة أخيه، فينقلها ذلك الصديق إليه ولأنه لا يعرف العنوان أو الاسم الكامل اضطر إلى فتح الرسالة ليقرأ أحر العواطف تجاه أسرته.

القصة يبدو فيها التصنع، فالحكم العراقي القاسي لم يكن من الإنسانية أن يسمح بالذهاب لزيارة الأسرى، وإن حدث لم يكن ذلك من السهولة كما صورها الكاتب في هذه القصة، يستدعي ذلك توسط شخصيات كبيرة للزيارة، غير أن الكاتب نبه إلى وجود الأسرى في المعتقلات منذ اليوم الأول للغزو، ولا يزال الكثير منهم هناك، وهذه القصة من الناحية الفنية أفضل من السابقة، وإن كانت ساذجة في محتواها.

«ليالي الجمر» - 24 -

من أجمل قصص هذه المجموعة والتي تحمل عنوان المجموعة كلها هي «ليالي الجمر» يصور الكاتب في هذه القصة صورة مأساوية، وهي قصة العودة للوطن وتفقد الأهل والأصدقاء، يصف الكاتب رحلة العودة لأرض الكويت المحررة، مصاحبا معه الدموع والشوق لرؤية التراب الغالي بعد فراق دام أشهرًا، وكان لزاما عليه البحث عن أعز

أسراره ولكنه رفض فكان التعذيب والقهر، ولكن لا أمل لهم في خائن لوطنه.

«اللقاء مازال وعدا» لليل

محمد صالح - 22 -

رغم الألم والحصار، فقد كان اللقاء موعد، ولكنه موعد للعذاب وللحرقة وللألم فكانت هي أحلامه وكان هو كذلك لها، وكانت مقاومة المحتل الغاصب هو الحب، حب الوطن، فرغم أحلامها ونضالها وحبها إلا أنها ضاعت وبكت وهي تراه يقع أسيرا بيد الأعداء، فلم تستطع أن تحرك ساكنا، حتى صرخاتها لم تجد نفعا، فقد وقعوا في كمين وحاصر الجنود مكان الموعد ليخبرها ألا تبوح بقيادته لمجموعة المقاومة، وأطبق الجنود على المكان واعتقل ووضع في الشاحنة مصفد اليدين، وهي تنظر إليه فقد غرقت في دموعها فالموعد الذي أرادته للحب والاستمتاع برؤيته، انقلب إلى حشرات وآهات ودموع.

هذه قصة برعت فيها الكاتبة في التصوير وجالت في الخيال لتستخرج لنا هذه الصورة الرائعة عندما وقع البطل في الأسر، تسير مع القصة لحظة بلحظة وكأنك سترهما

الأصدقاء، فوزي، أحد أفراد المقاومة، فقد داهم رجال المخابرات منزل أخته الذي يعيش فيه، وبعد اعتقاله سدّدوا له اللكمات والضربات وأمطروه بالأسئلة، وكان البطل صامدا في البداية وبدأ عليه الانهيار بعد ذلك، وبعد ساعة من التعذيب والضرب والإهانات، أخذه بعيدا عن البيت، ولم يعد.

الأخت تسرد بشكل مأساوي قصة اعتقال فوزي، ولا يخلو ذلك السرد من حرقه وألم، وذكريات أليمة اضطرت الأخت لسردها على العائد لأرض الوطن، فهذه القصة تحكي كيف يتشوق العائدون لسماع حكايات الصامدين والمجاهدين، وكيف يقضي أهل رجال لمقاومة أيامهم، في خوف وفزع وتنقل من مكان إلى آخر، لتجنب الاعتقال الذي يعني التعذيب والسجن والقتل.

لقد تفوق الكاتب في هذه القصة على بقية القصص في هذه المجموعة، فهذه القصة الحقيقية لكثير من رجال الكويت، فرغم قتلهم قاوموا المحتل وأربكوا خططه وزرعوا الرعب في قلوب المحتلين الغاصبين. كان بودي لو انتهت القصة باعتقال البطل، ولم يضع الكاتب القصاصة الأخيرة لأنها تبدو مصنّعة، ولا لزوم لها فالوطنية ظهرت في أعمال بطل القصة، واعتقاله كان مفاجئا فلا يعقل أن يكتب شيئا قبل ذلك أو أثناءه.

تحليل:

من الأمور التي خلفها العدوان العراقي أنه اصطحب معه مجموعة من المواطنين الكويتيين الذين قاوموا الاحتلال، أو الذين أسقطهم حظهم العاثر في تلك الأيدي، وربما بلا سبب يوجب ذلك، وعومل أولئك الرجال كأنهم أسرى حرب وهم مدنيون، وما تركه الأسير خلفه من مأس وآلام ظلت ماثلة إلى اليوم، فلا يستطيع أفراد عائلته أن ينسوا ما يقاسيه من ويلات التعذيب والإهانات.

الاعتقال جاء نتيجة لمقاومة الشعب الكويتي للاحتلال،

فلم يذعن هذا الشعب للمحتل، وظهرت قصص الاعتقال في «طلقة 4» لوليد الرجيب، و«قضية» لعلي المسعودي، و«اللقاء مازال وعدا» لليلى محمد صالح، و«ليالي الجمر» لحمد الحمد. وطريقة المسعودي أنه ربط بين الاعتقال والبحر، وكأنه يخبرنا، أن هذا الاعتقال إنما جاء اعتقالا للبحر، أو اعتقالا لدور الكويت في هذه المنطقة، فهم لم يعتقلوا رجلا، بل كان البحر والهواء والحرية، من خلال تنفس المعتقل لذلك الهواء، وكأنه يشير إلى هواء الحرية التي كانت عليها الكويت، وعندما حدث الاعتقال كان نهاية الحرية بانتهاء حرية الأسير.

إلى ذلك المعني تشير ليلى محمد صالح في قصتها «اللقاء مازال وعدا» حيث جاء الاعتقال والبطل مجتمع مع من يحب، فالتفرقة بين الحبيبين إنما تعني محاولة الأعداء بتر جذور البطل، فكانت المرأة هي الجذور، والتي تمثل الكويت، ولم يستطع المحتلون قطع تلك الجذور، فقد كان الحب الصلة التي أبقت على الحياة في ذلك الجسد، وزاد البطل تشبها بالأرض، وهذا أيضا ما أشار إليه حمد الحمد في

ما أشارت إليه ثريا البقصي في قصتها «عطش أبوصخير» ليقوم الأعداء بمحاولة قتل أو إضعاف الأسرى حتى لا يفروا من الأسر، والمعتقل يمثل السجن الكبير الذي وقعت فيه الكويت بأسرها، وإذا كانت ثريا قد استطاعت زيارة أسيرها، فإن حمد الحمد رجع خائبا وهو يحكي قصة: بين الرمادي والكويت «ليحظى برسالة تربط بين الأسير وأهله، وكأنها آخر ورقة يلقاها الأسير بيد القدر لتبقى الجذر الأخير بينه وبين الوطن.

إذا كانت هذه المجموعة من القصص قد تناولت موضوع الأسر وما يتبعه من تبعات، فإن الأمل يبقى معلقا إلى أن يعود الأسرى إلى الوطن، ولكن القصاصين لم يتطرقوا إلى فقدان الأسير لحياته، أي استشهاده، وما يجره ذلك من فراغ مكانه في الأسرة إلى الأبد، وحالة أطفاله، بين الضياع أو الإسراف في العطف والتدليل، وما شكل المستقبل الذي ينتظرهم!!!

رابعا: الوطنية:

لقد ثارت الدماء الوطنية عند الكويتيين عندما هجم الجيش العراقي على الكويت، واتحدت جميع الفصائل المتنافرة، وانصهر الجميع في بوتقة واحدة، ويواجهون عدوا واحدا. وأصبح الجميع يعتز بكونه كويتيا ونسى الانتماء القبلي والطائفي. في هذا القسم يعالج القصاصون الوحدة الوطنية في قصصهم: طلبة (3) لوليد الرجيب وعاد البحر والبطاقة وما قاله أبوصالح لليلي العثمان، ولحظة ولحظة لمنى الشافعي.

الطلبة (3) - 25-

ومع المقاومة الكويتية لقوات الاحتلال، هب الشعب يدافع عن شرفه ويخطط لزلزلة الأرض من تحت أقدام المحتل، رغم القلة في العدد والسلاح، ورغم الخلافات التي استشرت قبيل الاحتلال إلا أن الوطن فوق كل خلاف، فذابت تلك الخلافات واضمحت المذاهب والأصول وبقي المواطنون بكل تياراتهم يدافعون، وأصبحوا أخوة بعد تفرقهم وقاوموا

«ليالي الجمر» فالبطل هنا هو الشعب، وما بيت الأخت إلا الأرض الكويتية، أما وليد الرجيب فقط أماط اللثام عن الدور الذي أدى إلى الاعتقال، وهو المقاومة، ووضع أساس المقاومة وهو المسدس، ليكون واضحا في سبب الاعتقال، ليخرج لنا رفض الشعب الكويتي لوجود المحتل.

تبقى جذور الأسرى مشدودة إلى الوطن، ومحاولة المحتل قطع تلك الصلة بآت بالفشل، ولقد ترك القصاصون ما يشير إلى تلك الجذور، وهم الأطفال، ففي قصة ثريا البقصي «كومة شوك» وفي «أحزان صغيرة» لطالب الرفاعي تتعمق جذور الأسرى لتصبح تساؤلات عن المصير الذي واجه أولئك الأطفال، وما يصيبهم من لوعة وحزن، غير أن جاسم الشمري يغوص بعيدا في «عمو وبين بابا» ليحرق تلك الصلة بين الطفل وعمه، فيتحول العم إلى أب حقيقي، لذلك الطفل، من حيث الرعاية، ويتمني لو يستبدل الطفل كلمة عمو ببابا، ولكن الأب يعيش في مكان قذر وتحت حراسة مشددة، وقد يتعرض للتعذيب، أو الموت، وهو

الكاتبة في هذه القصة تؤصل شدة تعلق الكويتيين بالبحر، فكان البحر مصدر رزقهم وهو اليوم مصدر تنفسهم واسترخائهم، الكاتبة وزعت حب البحر بين النساء والرجال بين الكبار والصغار، فكأنها تقول إن الكويت هي البحر، والبحر هو الكويت.

البطاقة - 27 -

حواجز التفتيش التي أقامها المحتل في الطرقات، كانت الطريقة المثلى لإذلال الكويتيين، فلأول مرة يشعر الكويتيون بأنهم أكثر التصاقا بالكويت، وأكثر تلاحما، فالاعتزاز بالانتساب إلى الكويت فاق كل إحساس لديهم حتى النسب العربي أصبح أقل أهمية أمام الانتساب للوطن، الكويت.

فعندما وقفت أمام أحد الجنود وعند أحد الحواجز وسألها من هي؟ أجابت أنها كويتية، ولم تقل اسمها أو نسبها، وأصرت على ذلك رغم أنه داس بطاقتها بحذائه، إلا أنها لم تتردد عن المطالبة بتلك البطاقة، فكانت بطاقتها الرمز الذي أكدت به أنها كويتية، ليس إلا. لقد طلب منها أن تستخرج بطاقة عراقية، فلم تجب إلا بهز رأسها،

المحتل، ففي هذه الطلقة تتجلى هذه الروح، الروح الوطنية حيث جمعت بين أفراد الشعب الكويتي فنظرة إلى الأسماء نجد فيها السنة والشيعية، حضر وبدو: عباس، علي، جعفر، خالد، يوسف، أبناء الديرة أبناء المقاومة وكأن الكاتب ينظر إلى أبطال المقاومة في القرنين حيث جمعهم حب الوطن وجعلوا قضية واحدة لهم وهي تحرير الكويت من رجز الاحتلال.

القيادة من العسكريين والمساندة من المدنيين وحتى المرأة اشتركت في المقاومة وكانت بانتظارهم إثر انتهاء عملياتهم، وكأن كل الشعب اشترك في المقاومة التي تجسدت في هذه الطلقة. هذه القصة تجسد تلاحم الشعب الكويتي في مقاومة المحتل، فيتذكر المواطن روح «الفريج» حيث يلعب الأطفال سنة وشيعة لا فرق ولا خلاف بينهم.

وعاد البحر - 26 -

قاده تفكيره إلى حبيبته بعد انقطاع دام سبعة أشهر، ذهب وفي قلبه شوق وحنين إلى حبيبته البحر، فوقف عنده يناجيه ويرى آثار عدوانهم عليه، خنادق وبقايا أسلحتهم وفضلاتهم، فلم يجد بدا من التوقيع على رماله «وعاد البحر» وذكريات مرت عليه، وهو والبحر وحده يطيل النظر إليه، وفجأة رأى امرأة ترتدي بالماء مع عباءتها فهب من أحلامه واندفع لينقذها، فهاهنا أنها وقفت أمامه منتصبة فقد كانت مثله للبحر عاشقة، وإذا هي ليست بالصغيرة فقد كان لها البحر العمر الذي عاشته على شاطئه. ورغم برودة الطقس فقد كانت فرحة اللقاء بالبحر أكبر من الامتثال لدواعي الصحة أو مراعاة واجباتها. كان البحر هو روح الكويت فكل أهلها لهم علاقة معه سواء أكانوا شبابا أم شيبا.

البحر بمياهه الزرقاء كان لها الحياة فلما انقطعت عنه، كمن شد حبل حياتها، فكانت تتوق للقاءه فلما رآته لم تتمالك نفسها بالارتواء بأحضانها، وكذلك هو فكأنهما قد عشنا البحر، فرغم آثار الأعداء وألغامهم لم يمتنعنا من معانقته.

إغراء بترك بيته القديم، ويرى أبوصالح أن الأمور ستتغير، وأنه يرى أشياء خيالية، أو يتوهم أنه يرى، ولكن ليس هناك من يصدقه فيرى الطائرات والدبابات والجنود في أحلامه، فيضحك الجميع منه، ويتحقق كل ما يراه في الغزو العراقي.

وأخيرا قرر ترك البحر والذهاب إلى منزل أحد الأبناء في منطقة كيفان، فيرى أبناءه ويعانقهم وكان ذلك قبل شروق الشمس، فيجلس مع الأبناء والأحفاد ويحكي لهم القصص عن الغزاة وكيف حاربهم الكويتيون، التمسك بالبحر وباليابسة القديم، يعني عند ذلك العجز التمسك بالوطن، فيثور عندما يسمع كلمة الرحيل أو السفر، فيكون الإصرار على البقاء في الوطن كجزء من الوطنية، أو حب الوطن، تلك الأحلام التي كان يراها تحققت فكان التشبث بالأرض الرد المناسب على ذلك الاحتلال.

«لحظة ولحظة» لمنى الشافعي - 29 -

سبعة أشهر فقدته فيها، وظلت تناجيه بذكريات كانت بينهما، وتصف بكل حب وشوق ذلك العشق بينهما، فلما عاد بعد تلك الشهور السبعة أخذت تسرد له كل ما عانته وعاناه الآخرون خلال تلك الشهور، التي كانت كالدهور من ألم ومرض وقتل وأسر، وكل أنواع الظلم، فكان يستمع إليها صامتا لا يتكلم وأخذت هي تحكي ما شعرت به خلال رحيله، فكلماتها المعبرة عن كل إحساساتها، لا يمكن أن نرى وصفا لشعور أكثر من هذا الوصف، ولا كلمات وصفت بها الاحتلال أبرز من هذه الكلمات. وتنتهي الكاتبة من وصفها لما عانته عندما يلتقيان، ذلك هو لقاءها مع الوطن الذي ضاعت هويته لمدة سبعة أشهر قضاهما تحت الاحتلال وأصبح المواطن تحت نير الظلم فبعد التحرير عادت الكويت لأهلها، وسكبت الدموع فرحا لعودة الروح الوطنية إلى جسد المواطنين، إن هذه الكلمات المعبرة يخيل للقارئ أن الكاتبة تتحدث عن حبيب، إنسان فإذا هي تتكلم عن الوطن، كلمات الحبيب العاشق، الذي اندفع يدافع عن محبوبه، عن الوطن. إن هذا السرد ينم عن كامل الحب للوطن الذي عشقته الكاتبة

طالبة الخلاص من الموقف، وليس تغيير بطاقتها. وفي تلك اللحظة تمت أن يكون لديها ذلك المسدس، الذي له ذكريات من والدها ليدافع عنها، وعن كبريائها، الذي حاول الجندي أن يحطمه، فكانت تلك لحظة هروب مؤقتة، هذه اللحظة كانت للتنفيس عن الغضب، الذي اشتعل بداخلها، فكانت كلمات أغنية وطنية عنوانا للإرادة الوطنية، والإصرار على البقاء والانتماء للوطن، وهكذا كان الكويتيون، تشبثوا بالأرض وبالوطن، ففي كل حاجز يتلقون الإذلال، ولكنهم لا يهربون من واقعهم، إلا للتنفيس عما بداخلهم من غضب، فالبطاقة لا تعني الاسم أو السكن، بقدر ماتعني الوطن أو الاعتزاز به والتعلق بالانتساب له.

«ما قاله أبوصالح» - 28 -

أبوصالح الرجل العجوز الذي عشق البحر، رغم آلام الذكريات الحزينة من ذلك، البحر يجلس يوميا يناغي البحر ولا يريد أن يتركه، وبالرغم من تطور الحياة وانتقال الأبناء إلى مناطق جديدة وأماكن جديدة، يبقى هو في مكانه، رافضا كل

وعشقه كل المواطنين.

تحليل:

وهكذا نرى أن كل شيء يصبح له أهمية وطنية تحت الاحتلال، وحتى التراب والهواء والماء له أهمية خاصة تعبر عن روح الوطنية لدى المواطنين، وكأن للبحر رمزا خاصا في الكويت لارتباطها تاريخيا بالبحر.

إذا كانت الدول تتشدد بوطنية شعبها، فيحق للكويت أن تفخر بهذا الشعب لعشق وطنيته وفدائيته ودفاعه عن أرضه، وتنصب معاني الوطنية في هذه المجموعة من القصص في اتجاهين اثنين، أولا: تماسك وتأزر الشعب الكويتي، وذوبان الاختلافات والطبقات وانصهارها في بوتقة الوحدة الوطنية. ثانيا: حب الأرض والتمسك بها ورفض الاندماج مع مجتمع آخر.

تمثلت الوحدة الوطنية عند وليد الرقيب في وضع اسماء تمثل تلك الوحدة، كما أنه جعل ساحة المقاومة الشارع، حيث خليط من الناس من جميع المناطق، وبذلك نزل إلى الساحة السياسية الكويتية ليرى الوحدة الوطنية مجسدة أمامه. أما ليلي العثمان في «وعاد البحر» فقد جعلت الكويت هي البحر، والانغماس فيه يعني الحياة، ومنعها منه يشير إلى الاحتلال، مما يعني أن روح الكويت هي البحر، وانغماس المرأة في البحر يدل على تلاحم الناس والأرض، ولا يمكن الفصل بينهما، ولكن ليلي كانت أكثر عمقا في «البطاقة» ذلك أنها لم تكثف بالبحر بل جعلت البطاقة أيضا دليلا على الحب للوطن، وكأن البطاقة تعني الكويت، ولم تنس ليلي العثمان «الفريج» وما فيه من ذكريات الصبا، فجعلته ثالثة الأثافي، ففي «ما قاله أبو صالح» دليل على تمسكها بالأرض، فجمعت ليلي في هذه القصص الثلاث تلاحم الأرض والبحر والبطاقة لتعلن أنها شيء واحد يسمى الكويت.

أما منى الشافعي في قصتها «لحظة ولحظة» فقد جعلت

الوطن رجلا حبيبا تتحدث إليه، وأخذت تناجيه، وتتصور أن الروح قد دبت في أوصاله بعد معاناة دامت سبعة أشهر، فالوطن كائن حي تناجيه بكلماتها وتسرده عليه ما عانتها من آلام، ولكنها لم تمض أكثر من ذلك، فـلا تتطلع إلى مستقبلهما، فهذه القصص وما تمثله من روح إنما عبر فيها الكتاب عن حب في نفوسهم لهذا الوطن عبر رموز وردت في قصصهم.

خامسا: الخروج

لقد كان القرار بالنزوح عن أرض الوطن قرارا مرا، ولكن ما حيلة المضطر إلا الانصياع للأمر الواقع الذي لا بد منه. والقصاصون حاولوا إبراز عملية نزوح الناس من الكويت سواء من الكويتيين أم غيرهم. وفي هذا القسم يوجد ثلاث قصص: أرجوحة الرحيل لثريا البقصي، وغريبان في عمان ليلي العثمان، والرحيل لحمد الحمد.

أرجوحة الرحيل - 30 -

الرحيل عن أرض الكويت المحتلة راود كثيرا من الكويتيين، فبعضهم رحل، والبعض الآخر

«غريبان في عمان» - 31 -

كيف يشعر الإنسان بأرض لا تقبله، وأناس من حوله لا يعتبرونه شيئاً، خرجوا من مدنهم، وجاءوا إلى مدينته، فوجدوا العيش الرغيد والعطف،، وأنت! هل ردوا لك بعضاً من ذلك الوفاء؟ لم تكن تصدق ماترى وما تسمع، هل يصل الجحود بالإنسان إلى هذا الحد؟

ذهبت معه إلى عمان أيام الاحتلال فوجدت الفلسطينيين يتظاهرون تأييداً لنهب وضياع بلدها، كان الألم والقهر يعصر كل جزء من بدننا، رغم أنها مع أطفالها، ولكنها تشعر بالوحدة والوحشة، بسبب العداء الذي تكنه عمان لبلدها ولشعبها، فطالما غنت لهؤلاء الناس واحتضنت قضيتهم، فردوا ذلك الحب الذي منحتهم لهم، مظاهرات معادية وأفكاراً وأعلاماً كلها تصب في نهر العدو الذي سرق بلدها وداس كرامتها.

رغم أنه معها يؤنسها في وحدتها، ويحاول جاهداً أن يكون لها ولكنها تفكر بالوطن والمواطنين الذين يعانون سكرات الاحتلال وتلك الأرض التي دنستها أرجل المحتلين.

تسبح الكاتبة في خيالها، وكأنها تقرأ المستقبل، فتتوقع أن الذين يعادون بلادها ويتظاهرون ضده، يصرون اليوم على الاعتراف به وتأبيده، والذي قاتلوه عادوا يلحقون قصاص موائده. أما هو فكان العامل المهدىء ليعود ويفكر بالرحيل، الرحيل الدائم ثم ماذا؟ لا شيء.

الرحيل - 32 -

تحكي هذه القصة البسيطة في عباراتها رحيل أسرة يمانية من أرض الكويت بعد سنوات طويلة قضتها فيها، تذهب الأسرة لبلدها عن طريق الأردن، الأم والأب مع طفليهما، ولأن الجو كان حاراً فقد تعرض هذان الطفلان لضربة شمس أدت إلى وفاتهما في الأردن.

تركت الأسرة الكويت وفي الطريق إلى اليمن فقدت هذه الأسرة طفليها، بعدما فقدت الكويت، التي خرجت منها دون

متردد، بين الإقدام والإحجام، وكلما ضاقت الصدور عزم البعض على الرحيل، أو ثبطهم أصدقائهم وأقرباؤهم، فرغم الخوف والفرع والأخبار: أحيانا حلوة تشبث المواطن بأرضه وأحيانا أخرى تدفعه للرحيل، هكذا كانت هي تتصور خادمها وهي ترحل إلى وطنها، وهي بين مد وجذر فكيف هي ترحل عن الوطن وليس إليه!!، وأخيراً تنهياً لها الفرصة للرحيل وتقرر قراراً لا رجعة فيه، وتعد أوراقها المزورة للرحيل، فترحل ترافقها دموعها وزفرتها ونواحها، ولكن هل تكمل الرحلة؟!، فبعد أن قطعت السيارة مسافة من الطريق، تراجعت وأرادت العدول عن السفر، ولكن فأت الأوان وظهert أول مدينة في الغربية، فقد تركت زوجها وأرضها رغماً عنها، فلا بد من قرار حاسم فعندما اتخذته بدت عليها الحسرة والندم، وتذكرت كل الأحبة، والأرض التي عاشت عليها، فرحلت رغم مرارة القرار، وكأن الكاتبة تعذر من رحل من الكويت عن أرضهم وقت الاحتلال، لأن ترك الوطن من أقسى القرارات، وأحيانا يكون عقاباً تقوم به بعض الدول.

يومية تأييدا لمن احتل بلدها،
وتلك المدينة التي طالما تغنت
بالمساعدات التي تقدمها الكويت
لها، فتصبح المعاناة مضاعفة
ويصبح الألم كالجمر في جوفها،
فلا تدري أتأسف على تلك
المساعدات التي قدمت، أم تبرر
تلك المشاعر المعادية لبلدها،
وقعت الكاتبة في حيرة بين الولاء
والحب للوطن وبين واجب قومي
كان يجب أن يقدم لشعب يذوق
مرارة الاحتلال والإرهاب
والقتل، ذلك الشعب بدوره نراه
يؤيد كل التأييد من احتل بلدها
وأرهب وقتل شعبها، فما الذي
حدث، حتى تسمع شتم من
أحبت ولا تستطيع أن تتكلم،
فتتساءل أين الوفاء؟!!! وعندما
لا تجد جوابا فلا تجد مفرا إلا
الرحيل عن بلد اعتبرها من
الأعداء.

وحمد الحمد وجه أنظارنا إلى
مأساة النزوح من الكويت لآلاف
المقيمين، ففي قصته «الرحيل»
يرى أن الهاربين من جحيم
الجيش العراقي قد لقوا معاناة
شديدة، وما موت الأطفال إلا
رمز لتلك الأيام الصعبة،
وأوضح أن هؤلاء قد فقدوا كل
شيء تقريبا عندما اجتاحت تلك
القوات الكويت.

أي تعويض أو مال، إلا القليل. ولكن الكاتب سرد هذه القصة
بعقلية الكويتي، ولم يشعر القارئ أن هذه القصة قد نبعت
من إنسان آخر، يمانى، فكل الأفكار تحمل في طياتها أسلوب
وتفكير المواطن الكويتي، ولكنها قد نبعت إلى المعاناة التي
عانها آلاف من الفارين من أرض الكويت من جميع
الجنسيات، فقد احتضنت الكويت مئات الآلاف من المقيمين
من جنسيات عديدة، اضطروا إلى تركها بعدما دخلت القوات
العراقية إلى البلد، فقد هؤلاء وظائفهم، وانقطعت أرزاقهم فلم
يعد لهم أي أمل في البقاء تحت الحكم العسكري العراقي.
القصة سرد لحكاية دون حبكة أو نقطة تنوير، أو اعتماد على
الطريقة الحديثة في القصة القصيرة وهي النقاط المضيق، لذا
أرى أن هذه القصة تفتقر إلى مقومات القصة القصيرة.

تحليل:

هكذا وجهت هذه القصص الانتباه إلى هؤلاء الراحلين،
رغم مرارة القرار، وتكون المصيبة أكبر عندما يحطون
رحالهم في بلد معاد لهم. ربما يكون هذا القسم جزءا من
أعمال الغزاة، ولكن لخصوصية الرحيل في نفس النازح
أفردت له هذا القسم.

بعد دخول قوات الاحتلال الكويت اضطرت كثير من سكان
الكويت إلى مغادرتها، مواطنون ومقيمون. وهذه القصص
الثلاث تتحدث عن ذلك الرحيل، فبعض المواطنين اضطرت إلى
ترك الوطن ذاهبا إلى بلد مجاور لعله يجد فيه الأمان، واعتبر
لاجئا، ولكن إذا ذهب هذا المواطن إلى بلد تراه عدوا فكيف
يكون الحال؟!!!

ثريا البقصي في «أرجوحة الرحيل» تصور المواطنة وهي
ترحل عن الوطن إلى أرض تعتبرها لاجئة، فترى مرارة الفراق
والتردد والارتباك في ترك الوطن، فالدموع وإن كانت طبيعية
في مثل هذه المواقف إلا أن الكاتبة قد جعلت منها المعنى
الحقيقي للتشبث بالأرض. أما ليلي العثمان فترحل بطلتها إلى
عمان، عاصمة الأردن، التي يخرج أهلها في مظاهرات شبه

سادسا: أعمال الغزاة:

الأعمال المخزية التي قام بها أفراد المحتل تركت أثارا سلبية في العالم وفي نفوس الكويتيين، تلك الأعمال قد خلدتها الكتب وتحدثت عنها وسائل الإعلام، ولكن هذه القصص، التي أبرزت الممارسات المشينة للغازي العراقي، قد زادت من حدة الحقد والغضب ضد ذلك المحتل، لما احتوته من أوصاف تؤثر في النفس البشرية، فهذا القسم يضم قصصا، الطابور، أبواب مجنحة لثريا البقصي، ووجوه خلف حاجز الذاكرة، ووجه الذئب، وحواجز مختلفة الوجوه لليلى العثمان، والخنازير لعلي المسعودي، وجوع لمنى الشافعي، ولا وقت للبكاء لحمد الحمد.

الطابور - 33 -

من المشكلات التي استجدت في الكويت إثر الاحتلال، الطوابير الطويلة لكل حاجات المجتمع، طابور للخبز، وآخر للغاز، وثالث لمادة ثالثة، وهكذا رغم الألم والظلم والشعور بالإرهاق، إلا أن الإدارة العراقية دأبت على مثل هذه الأساليب، لإلهاء الناس عن المقاومة، أو

حتى التفكير فيها، فالذي عنده أطفال لابد من الخروج للبحث عن المواد الغذائية لهم، وخاصة إذا كانوا من الرضع، فالأولوية عند الإدارة العراقية للجنود الجوع أو من يحتمي بهم أما الآخرون فنصيبيهم الفتات، ذهبت لإحضار الخبز ووقفت بالطابور، ربما ينفذ الخبز قبل أن تحصل عليه، أو قد يحالفها الحظ فتحصل على بعضه، أو قد تحدث المفاجآت فيطوق الجنود المخبز، للبحث عن بعض أفراد المقاومة، فيضع كل شيء وينتهي توزيع الخبز، فكان ذلك هو العمل اليومي للناس، إن ذهب امرأة إلى المخبز مغامرة حقيقية وقت الاحتلال، فتتعرض للإهانات أو الاغتصاب أو القتل، ولكن محاولة جلب الخبز للأطفال تستحق المغامرة، فذهبت وتعرضت لما ألم بها ولكن الخبز... انتهى!!!

أبواب مجنحة - 34 -

صورة حقيقية تنقلها هذه القصة، قصة الجنود العراقيين الذين استجابوا لنداء واجبهم الوطني، واقترفوا جرائمهم مع المنازل فلم يبق شيء ثمين إلا اقتنصوه، وما لم يستطيعوا أخذه حطموه، بل كان التغوط الوسيلة الفعالة لإظهار حضارتهم، وأساسيات أخلاقهم، ودلوا على صدق انضباطهم ومدى تطبيقهم لأوامر القيادة العليا، هذه الصورة كانت واقعية، وإن لم تكن قصة بالمفهوم القصصي، ولكنها أعطت القارئ بعض ما قام به «النشامي» في الكويت، والطريقة الحديثة للسرقعة والعبث الصبياني بالمنازل، فكانت هذه الصورة نموذجا لأعمال أخرى مشابهة نفذها جنود الاحتلال، فالكاتبة جعلت من الجنود أبطالاً لقصتها رغم قذارة الدور الذي أسندته لهم، فتأصل الإجرام في نفوسهم يدل على خسة القيادة وإجراميتها في طريقة النهب والسلب.

وجوه خلف حاجز الذاكرة - 35 -

كان للاحتلال البغيض من الأثر في نفوس الكويتيين أنه قد تغلغل فأفسد حتى أحلى أيام الفرح والسرور، فعندما ذهبت للقائه كانت الذكريات الأليمة التي تحكي قصة الأيام

كم تحملت الكاتبة من العناء والألم وهي تسطر بقلمها تلك القصة، التي تقشعر لها الأبدان، الاغتصاب الذي مارسه العراقيون في الكويت قد صور في أبشع صوره في هذه القصة الرائعة التي عبرت عن واقع آلاف الضحايا ممن اغتصبنه نئاب العراق العربي المسلم!!!

حواجز مختلفة الوجوه -

37-

الحواجز التي أقامها المحتل في شوارع الكويت ضمت كثيرا من الجنود بمختلف العقليات، فمنهم الراضي بالوضع، ومنهم المهوور الذي يشعر بالمرارة لكونه قد سحب من بيته إلى هذه الأرض، فالمتعاون مع الوضع الجديد يرى أن الكويت له وسيصبح غنيا، والآخر يري الحقيقة ويرى الظلم الذي كان يعيش به في العراق، فيأسف على وضع الكويت تحت سيطرة هذا الطاغى.

والفلسطيني، الذي وقف مع الأعداء، يشعر بالعار وبالقوة وبالأمل اللذين لن يأتيا، ولكنه يعطي لنفسه فرصة، فخان الأرض التي تربى عليها، وتعلق بأمل وهمي ليس فيه إلا الكلمات.

السوداء، سيدة التفكير، فبرزت تلك الذكريات رغم أن الموقف كان جميلا، وكان هو بارزا في مكانته منها، إلا أن الذكريات طفحت فخلقت حاجزا في وقت لا تريد فيه أي حاجز بينه وبينها.

بعد التحرير ذهبت لملاقاته مسرعة وأثار العدوان ما زالت ماثلة للعيان، فالدخان الأسود، وموت النباتات من العطش، وخدوش الدبابات في الشوارع، وكلما حاولت أن تفلت من تلك الذكريات لم تستطع، ولكن لقاء الحبيب كان الهدف وكانت لذة اللقاء تساوي لذة جنون الاغتصاب. فلما التقيا لم يكن إلا الحزن والذكريات ودخان السجائر، وانطوت صفحة اللقاء دون لقاء حقيقي بين حبيبين فكانت ذكريات الاحتلال حائلا بينهما، وهكذا ستستمر لفترة من الزمن فالكاتبة في هذه القصة تضع التشاؤم واليأس من الإصلاح بطلا لقصتها، فرغم اللقاء الذي يجب أن يكون عاطفيا، تراه الكاتبة كئيبا حزينا.

وجه الذئب - 36-

إنه الوحش الذي افترس الأم واغتصبها، لقد صورت الكاتبة ذلك الاغتصاب بريشة فنان قدير، وكلمات معبرة، وكأنها تضع أمام القارئ صورة ذلك الاغتصاب في شريط سينمائي، فتثور الدماء في عروقك، وتتمنى لو أنك هناك فتقتضي على ذلك الذئب الذي اغتصب الأم.

كان الابن المختبى يشعر بذلك الشعور ويثور في مكانه ولا يحرك ساكنا، بسبب طلب الأم منه ألا يتحرك، ويكون عرضة للاعتقال وربما القتل، فهؤلاء لا يعرفون حرمة، فقد انتهكوا كل الحرمات فكان خوفها قد صير الابن جبانا، ولكنه ليس جبانا فرضا الأم كان أكبر من ثورته، فشاهد الابن أمه وهي تغتصب من قبل الذئب، فكان ثورة ساكنة ودمعة مهراقة. حتى يحفظ نفسه لأمه التي أحبها وأحبتة، فكانا لبعضهما رغم ما حدث فانكسرت كبرياؤه داخل نفسه، وبقيت هذه الصورة شاهدا على دناءة وخسة المحتل التي تكررت في كل مكان وطيلة شهور سبعة.

تحكي قصة عائلات الأسرى وما يلقونه من مشقة في ذهابهم لزيارة أسرهم أثناء ضم الحكومة العراقية للكويت، وعندما يذهب لزيارة أخيه يفاجأ أن الزيارة ممنوعة، فيتخيل أخاه وكيف يعاني ألوان الألم وما صبوه عليه من تعذيب، فيبقى شامخاً لا ينحني، وهكذا يمارسون هوايتهم بتعذيبه ويذيقونه أنواعاً من الآلام.

يتوسل إلى السجناء لعل قلبه يرق ليرى أخاه، فتبدأ العجوز بنشر كلماتها على ذلك الجندي فيأبى أن يتحرك أو يكسر تلك الأوامر الصارمة، فيعود مع أمه من حيث أتى، وتبقى وعودهم أنه سيأتي خلال يومين أو ثلاثة ولكن تلك وعود «الخنازير».

الأمل والرجاء يطوقان على الأم والأخ وهما ذاهبان لرؤيته، ولكن خيبة الأمل تلازمهما عندما يعجزان عن رؤية ذلك الأسير الذي طال أسرهما، وتنقش خيوط الأمل وتستوطن الكآبة والقنوط رأس ذلك الأخ فلا يدري ماذا يفعل؟ وتختط جميع الأوراق والكلمات أمام عينيه، وتتناثر الرؤى من حوله، فلا يجد مقراً من واقعه إلا العودة من حيث أتى.

«جوع» لمنى الشافعي - 39 -

وقع الاحتلال على أهل الكويت موقعا مشيناً، فقد شحت المواد الغذائية، وختل رفوف أسواق الجمعيات من كثير من المواد الأساسية، حتى حليب الأطفال أصبح سلعة نادرة، وحارت الناس كيف تبحث عن الغذاء؟ الأمر الذي انعكس على الحيوانات أيضاً فأفرج الناس عن الطيور والقطة والكلاب التي كانت تربي في المنازل. وعندما ذهبت تبحث عن حليب لطفها وتدافع الناس على الكشك، ولكن الكمية نفذت! هذا المنظر ينتقل إلى المنزل لتشاهد فأراً يبحث عن غذاء، فقد قتله الجوع منذ ثلاثة أيام، فالإحساس بالجوع اشتراك فيه الإنسان والحيوان أثناء الاحتلال، وكما سالت دماء الإنسان سالت دماء الفأر وهو يجاهد لاقتناص قطعة جبن من المصيدة.

من خلال هذه المحطات يصادف البطلة أنواع من البشر فالكردي حمل هموم قومه، وأتى إلى الكويت رغماً عنه، فالأوامر تجبره على ذلك، وخوفاً من أن يقتل البعثيون أولاده، وجدال هؤلاء الجنود مع الكويتيين يدل على النفور، فالكويتيون متمسكون بوطنهم، ونوع آخر من الجنود والذين كانوا يعملون بالكويت والآن في صفوف الأعداء، فلقد كانوا مخابرات العدو وعيونهم ينقلون الأخبار له، فمن بائع ومصلح إلى موظف وتاجر، فكان ذلك الجيش من العاملين في الكويت، جنود الاحتلال، وأدواته للسيطرة على البلاد.

هذه قصة السائح في الكويت وقت الاحتلال، مشاهدات بعضها يسر وبعضها الآخر يغم، وجنود أخرجوا ما بأنفسهم من رضا أو غضب، ومن معارض إلى موافق، فالصورة التي نقلتها الكاتبة صورة واقعية عاشتها الكويت طيلة السبعة أشهر من الاحتلال العراقي.

الخنازير - 38 -

وهذه أيضاً ضمن هذه المجموعة «مملكة الشمس»

أدى إلى وفاة الأم والابن، فوددت لو أنه ترك هذه الأسرة ترحل فقد كان الرحيل لمثل هذه الحالات شائعا في تلك الظروف، وستبدو هذه القصة أكثر واقعية من الاصطدام بشاحنة.

تحليل:

ويمثل هذه الأعمال القذرة، التي قام بها جنود الاحتلال، سجلت تلك القصص قدرا كبيرا من الإبداع التصويري، فتركت آثارا كبيرة في نفس القارئ ولذا يجب دراسة هذه القصص بالذات دراسة وافية، بل وترجمتها إلى اللغات الحية، لإعطاء العالم فكرة واضحة عن ممارسات جنود العدو.

أحدث الجيش العراقي في الكويت عدة أمور عالجتها هذه المجموعة من القصص، التي تتشعب إلى ثلاث شعب:

1 — أمور خاصة قام بها الجيش العراقي، مثل السرقات، والاعتصاب، وحواجز الطرق.

2 — أمور تتعلق بالمواطنين استجبت نتيجة للاحتلال، مثل الجوع، وطوابير الناس للحصول على المواد الغذائية، ومعاملة أهالي الأسرى، ونقص الخدمات.

إن المقارنة بين الإنسان الباحث عن المواد الغذائية والحيوان ممثلا بالفأر، هي مقارنة ناجحة، حيث إن الجوع لا يعرف الإنسان أو الحيوان، والمعدة الخاوية تدفع صاحبه للمغامرة وارتكاب الأخطار والأهوال، فكما ذهبت إلى الشويخ باحثة عن الحليب رغم الخطر، غامر الفأر بنفسه باحثة عن قطعة جبن، وتثور الأرض والسماء من أصوات المدافع والرشاشات، وتصم أذنيها تلك الأصوات لكي تحصل على علب الحليب، كذلك هو «الفأر» يحصل على الجبن ويدفع روحه ثمنا لتلك القطعة، هذه محاولة جيدة للربط بين ما عاناه الإنسان والحيوان من ويلات الاحتلال التي لم تترك أي شيء إلا وأصابته آثار ذلك الاحتلال البغيض.

«لا وقت للبكاء» - 40 -

بعد دخول جيش الاحتلال العراقي الكويت، ورحيل الآلاف من البشر منها فقدت المستشفيات قدرتها على معالجة المرضى وتدنّت نتيجة لرحيل العديد من الأطباء والمرضى وكذلك من يقوم بالخدمة في تلك المستشفيات ونقص الأدوية، لذا اضطر كثير من الناس إلى الرحيل إلى المملكة العربية السعودية طلبا للعلاج، هذه قصة تشير إلى هذا الجانب الإنساني، وإلى الحالة الصعبة التي آلت إليها الكويت أثناء الاحتلال، فمرض الأم يدفع الأبناء إلى التفكير في الرحيل عن الكويت، وبعد توديع الخال في الجهراء ونتيجة للإعياء والتعب، تصطدم السيارة التي تقل الأم والابن بشاحنة عسكرية ويؤدي ذلك إلى وفاة الاثنين.

هذه القصة توجه الاهتمام إلى الوضع المؤلم الذي كانت عليه المستشفيات في الكويت أيام الاحتلال العراقي، حيث العناية الطبية المتدنية، رغم جهود بعض الأطباء الصامدين، فإن كثيرا من الأجهزة والأدوية الطبية، نقلها المحتلون إلى العراق، فتعرض كثير من المرضى، وخاصة المعتمدين منهم على بعض تلك الأجهزة، للأزمات مما أدى ذلك إلى وفاة بعضهم ونقل البعض الآخر إلى خارج الكويت للعلاج.

كنت أتمنى ألا يقوم الكاتب باصطناع ذلك الحادث الذي

3 — ما خلفه العدوان من
ذكريات أليمة.

أولاً: ثرياً البقصي في قصتها «أبواب مجنحة» تحكي قصة السرقات التي قام بها الجنود، وكذلك أعمالهم القذرة، فكانت الأبواب هي أبطال القصة إلا أن الكاتبة قد أشارت إلى انعدام حرمة المنازل في ظل الاحتلال، فقد حطم الغزاة الأبواب ليدخلوا عنوة إلى المنازل، ويفعلوا ما يريدون، وقد تتناول أيديهم إلى حرمان النساء فيحدث الاغتصاب. وهذا ما صورته الفنانة ليل العثمان عندما سردت قصتها «وجه الذئب»، ذلك النوع من الوحشية وكأنها تخبرنا بأن المغتصبة ليست امرأة فقط بل هي الكويت كلها، التي دخلها ذلك الجيش واغتصب كل شيء فيها، وما شرف تلك المرأة إلا شرف الكويت، أما الإبن الذي شاهد ذلك الفعل، فهو يمثل الشعب المغلوب على أمره الذي لم يستطع مقاومة تلك الذئاب. غير أن ليل العثمان كانت واقعية في عرضها للحواجز التي ملأت الطرقات، في قصتها «حواجز مختلفة الوجوه»، ولكن تلك الحواجز المختلفة الاتجاهات

تمثل الدول العربية التي اختلفت فيما بينها، رغم وضوح القضية.

ثانياً: الحصار الذي فرض على الكويت جعل الناس يلهثون وراء شراء وتخزين المواد الغذائية، فتحدث ثرياً البقصي في قصتها «الطابور» عن المعاناة التي يلاقيها المواطنون في الوقوف في طوابير للحصول على الخبز فإذا حصل الفرد على شيء منه اطمأن لفترة، أما إذا لم يحصل عليه، يحدث «الجوع» وتلك هي قصة منى الشافعي، ففي هاتين القصتين، رغم واقعيتهما، إلا أن الهدف لم يكن الخبز بل المعاناة التي عاناها أفراد الشعب من ذل المغتصب، فيذلال المواطنين كان هدف قوات الاحتلال.

ومن صور المعاناة التي عاشها الصامدون ما حدث في المستشفيات التي أصبحت في حالة يرثى لها، فلا يجد المريض العناية الكافية، أو الأدوية اللازمة، بينما يتمتع الجيش العراقي بكل أنواع العلاج، وبعد أن نقل الأدوية والأجهزة الطبية إلى بغداد، وهذا ما أبرزه حمد الحمد في قصته «لا وقت للبكاء» فموت الأم على أرض الوطن، إنما يمثل رغبة في نفسها للموت في بلادها، مما يدل على الحب العميق للوطن، وما الموت إلا طريقة لمعانقة تراب الوطن، وحتى يصبح المواطن الفاني جزءاً من ذلك التراب.

وصورة أخرى من صور معاناة المواطنين جسدها علي المسعودي في قصته «الخانزير» الذي صور زيارة الأسرى، غير أن الكاتب أراد أن يشير إلى أن الأسرى جزء من الوطن، وهذه الزيارة تمثل الصلة التي تربط الأسير بأهله ووطنه، ورغم أن الصلة القلبية واضحة إلا أن الكاتب جعل شيئاً مادياً على تلك الصلة، فتكون كالحبل الذي يربط الأسير بأرضه، فكانت الزيارة.

ثالثاً: رغم نعمة التحرير إلا أن الذكريات الأليمة كانت بطلا قصة ليل العثمان «وجوه خلف حاجز الذاكرة» تلك الذكريات التي لا تنسى، في تصوري أن الكاتبة أرادت بهذه القصة أن تخرج لنا حيرة كثير من أرباب القلم العرب، الذين

الشهور السبعة حلم مزعج،
فيفتح عينيه على أصوات الكويت
حرة؛ لقد تحررت الكويت وهرب
الغازي تاركا وراءه الخزي
والعار، من سفك للدماء
واغتصاب للنساء وسرقات يندى
لها الجبين وجرائم لم يسمع بها
أحد!!، فكان بكاء الفرح من
انجلاء تلك الغمة، آخر الطلقات.

شموع السراييب - ثريا البقصي - 42 -

آخر سرقات النشامى كانت
البحث عن وسائل للهروب،
وهي السيارات ولكن سرعة
الهروب لم تمكنهم من إتمام
مراسيم السرقة، فقد هرب
الأشواص وتركوا السيارة، وبين
البحث عن الوسيلة وهروب
الجنود، كانت الأسرة قابعة
بالسرداب خلال أيام وليالي
حرب تحرير الكويت وكانت
الشمعة، على ضالة نورها، هي
الوسيلة لرؤية الأطفال
والأشياء، وكان الأمل ضعيفا
كنور الشمعة، لرؤية الحرية من
جديد، ولكن هذا النور الضئيل
يصبح قويا بعد توقف الضرب
على باب السرداب الذي قام به
الجنود، وانفتاحه ليدخل النور
بكل عنف إلى داخل السرداب،
فكان نور الحرية والخلاص من

كانوا يتصورون أن الحماية والتأييد لا تأتي إلا من الأشقاء،
لذا كان الدعم كبيرا لكل ماهو عربي، وإن كان مخطئا،
وخاصة الجار منهم، فلما حدث الغزو لم تستطع تلك
النفوس تفسير ماحدث، وما الصمت الذي طال بين الحبيبين
إلا نتيجة للألم والحيرة في هذا الموقف الشائك، فالحيرة هي
الحاجز، والبطلان هما الكتاب. وتبقى أسئلة كثيرة عند
بعض الكويتيين، هل ننفل عن الأمة العربية؟ وهل ذلك
بإمكاننا ونحن جزء منها؟ أو يمكننا أن ننفل عن قوميتنا
ونحن الذين دعمناها وشددنا من أزرها؟ وماذا بعد الآن، هل
يستطيع العرب محو تلك الآثار الأليمة؟ الصمت يعني
الغموض وعدم وضوح خيوط المستقبل!!!

سابعا: التحرير:

النور الذي انتشر في قلوب الكويتيين يوم التحرير لا
يمكن أن يوصف بالكلمات، ورغم ذلك فإن هذه القصص
حاولت أن تسجل جزءا من تلك الفرحة الغامرة التي طارت
لها كل جوانح أهل الديرة، فكانت تلك الفرحة لا توصف. هذا
القسم يضم ست قصص هي: طلقة (8) لوليد الالرجيب،
شموع السراييب لثريا البقصي، وما يزال الحداد قائما لليلي
العثمان، وأكوام القمامة لعلي المسعودي، ولقاء في موسم
الورد لليلي محمد صالح.

الطلقة (8) - 41 -

بعدما عربد الجنود في الوطن وفعلوا ما فعلوا جاءت
الحرب لتضع نهاية لهذا الكابوس الكبير، وفي تلك الليلة
تصايح أفراد الجيش للهروب من وجه الحقيقة، وانكشف
الغطاء وإذا بالعدو الغازي يهرب باتجاه الشمال يللم
أشلاء، فأخر ما يستطيع سرقته هو الآلة التي ستنقله إلى
الشمال، فكان ترقب الناس علي خوف ووجل، هل سيسقط
علينا صاروخ أو تكون حرب شوارع أو ماذا سيكون؟
وانبلج الفجر وإذا بالعدو بكل قوته يترك الكويت هاربا،
فتحصره قنابل الحلفاء في الطريق، وينتبه البطل وكأن

الاحتلال، لقد كانت تعاني من الضعف والألم ومحاولات لحماية الصغار من وحشية الكبار، فكانت نهاية تلك المعاناة الفرج والتحرير، فلا السرقات أفادتهم ولا الاحتلال أنقذهم من مصيرهم المحتوم، وعندما خرجت من السرداب وجدت السيارة في الشارع، والناس يبارك بعضهم بعضاً: لقد تحررت الكويت وقر الجنود منها مذعورين فلم تتم سرقة السيارة. قصة عائلة اتخذت من السرداب ملجأً تحتمي به من القصف، فجاء الجنود يطلبون مفاتيح السيارة للفرار بها، فتوقفت تلك الضربات، ولما ذهبت لرؤية ما الذي حدث، تفاجأت بالنتيجة.

«ما يزال الحداد قائماً» - 43 -

في هذه القصة الرائعة تسبح الكاتبة في جو التحرير حيث الأيام الأولى والحياة مازالت في السرايب، بلا كهرباء ولا ماء، بل حرائق ودخان، قلب النهار ليلاً، ويحرر الأصدقاء البلاد ويدفعون المئونة للأهالي، وتسبح هي في الذكريات بعدما سقطت كل الشعارات، فلقد تشتت الأسرة؛ الابن في مصر، والبنت في عمان، وفرح النصر

والتحرير عبر الهاتف والرسائل، وتبقى هي مع الصغار تسمع شتيمة العروبة، ولا تستطيع أن تدافع عنها، فلقد غدرت العروبة بنا، وفرت عائلتنا وزرعت الحقد والحسد والضغينة في نفوس الكبار والصغار.

ما جلبه الأصدقاء من خير كله مأكول، ولو كان محرماً، فالجوع والحاجة ألجأت الأسرة إلى أكل اللحم الحرام، وليس لأنه حرام بل لأنه قد جاء من الأصدقاء، فالذين نعدهم أعداء أصبحوا أشقاء، ومن كنا نعتقد أنهم أشقاء جاء منهم البلاء والقتل والاغتصاب والتشريد، وجاء التحرير ولم تزل الآلام في نفوسنا، فكل البلاد تذكرنا بالعدو الغازي والطرقات تنهال على باب السرداب، ليجلب لنا من خيرات الأمريكان الكثير، وكانت ابتسامته عنواناً لزوال العدو، وبقي ما خلفه ماثلاً، في الشمعة والسرداب والذكريات الأليمة والأسرى والأبناء المشردين في أصقاع الأرض، وفرحة هؤلاء جاءت في كل مكان وجدوا فيه، رغم وجود بعضهم في أراض لا تقبلهم مثل البنت ولكنهم عبروا عن فرحة التحرير بكل معاني الحب للوطن فالكاتبة تكاد تقفز من مكانها، وهي تصور الابنة، التي ذهبت إلى السفارة في عمان تعبر عن الفرحة بالنصر والتحرير.

«أكوام القمامة» - 44 -

عندما بدأت حرب تحرير الكويت كان الفرح بالخلاص يختلط بالمعاناة التي يعانيها الناس، فالأسر والجوع والخوف والرغبة في انقضاء هذه الفترة المملوءة بالألم والحسرة، كانت السمات التي تسم الناس، الكل ينتظر أما الأطفال فيتذكرون أعز الناس، وهم الآباء، حيث الدفء والأمن والاستقرار عندما تهب رياح الحروب. يتذكر هو المكان الآمن حيث الفراش الدافئ والاسترخاء.

تذكر الحياة اليومية أيام الاحتلال، حيث القسوة في انتظار الخبز، الذي أصبح شغل الناس الشاغل، بعدما لم يكن كذلك، ولا أحد يهتم بالخبز، أما الآن فهو الروح والأمل في البقاء، كانت تلك الحرب في شهر يناير حيث البرودة

ذلك اليوم من تفقد لأهل والأصدقاء ورؤية ما أحدثته أيام الحرب من الناحية المادية والمعنوية.

تحليل:

في تلك الليلة الحاسمة، مساء 25 فبراير 1991، عيد استقلال الكويت، سمع الناس صياحا وجلبة، فلم يتبين الناس الأمر إلا صبيحة يوم 26 فبراير 1991، وذلك أن الجيش العراقي ترك الكويت في تلك الليلة، ففر ولم يلو على شيء، عندها تبادل الناس التهاني، وعانق بعضهم بعضا، تلك لحظات سجلها وليد الارجيب في قصته «طلقة 8»، أما ثريا البقصي في قصتها «شموع السرايدب» فتقضي بطلتها الليل في السرداب، ومع الطرقات علي الباب، إلا أن الإصرار على الانتظار والترقب دفعها إلى عدم فتح الباب، ولكن ذلك الانتظار كان فيه الفرج. هاتان القستان تعالجان تلك اللحظات الحاسمة، غير أنني أرى أن عدم سرقة السيارة والفشل في أخذها، يدل على فشل الغزو، وما أرادته ذلك الديكتاتور لم يتحقق، فالربط بين فشل الحصول على السيارة، وفشل الاحتلال واضح.

والأمطار، تشعل النار لتجعل المكان دافئا ولكن أين هي؟ أهى في الحرب، أم في نار الأسعار؟ حيث الجنود يسرقون الطعام لبيعوه بأعلي الأسعار، فالرغبة في جلب حليب الأطفال والحسرة من عدم تمكنها من شرائه كانت المشكلة، ويسرح هو في خياله لعله يجد المأوى أو الراحة النفسية لوضعه البائس التعيس!!

«لقاء في موسم الورد» لليلي محمد صالح - 45 -

ما أجمل العودة إلى الوطن بعد فراق طويل، تذوب الكلمات في بكاء الفرح، عودته وعودة الوطن إلى أصحابه، عندما رحل أظلمت الدنيا وغاب الأمل، واستوطن اليأس قلبها ومع أخبار العودة في موسم الورد، في مارس، حيث رجوعهم إلى أرض الوطن عادت الأحلام وأشرقت الابتسامة وقفز قلبها من مكانه فرحا مستبشرا، فالكلمات لا تستطيع أن تعبر عن مكون حيها فكانت الدموع المسفوحة تعبر عن الآهات وما يجيش في صدرها من فرح غامر وسعادة لا توصف.

كيف مرت الساعات وهي تنتظر عودته تتخيله محمولا على الأكف تهمس في أذنه بكلماتها المعبرة، تراه شامخا قويا عزيزا، كما الوطن، ولكن ضاع خيالها وبهت وجهها لأنه لم يعد، غابت في دموعها ذهبت إلى منزلها منكسرة، ولكن المفاجأة كانت أكبر من أي احتمال فلم تصدق أنه أمامها فكان العناق والامتزاج بين الروحين.

كلمات الكاتبة وتعبيراتها تنقل القارئ من موقف لآخر، وكأنها تعزف قطعة موسيقية رائعة، فالفرح والأحلام والأنغام تتحول إلى انكسار وألم ثم تعود لتبرز من جديد والقارئ يلهث وراء تلك الكلمات حتى يصل إلى الهدف، وهو العودة، يسير القارئ مع تلك المواقف، رغم خشونة الطريق ومرارة التتبع، ليصل بعد لأي إلى «اللقاء في موسم الورد».

كيف استيقظ أهل الكويت، الصامدون، في صبيحة يوم السادس والعشرين من فبراير 1991 على أصوات «تحررت الكويت» ورحل العراقيون، ولم يبق عراقي واحد، وما تبع

هل كان بفعل الانتفاضة العراقية التي تبعت الهزيمة؟، أو كانت نتيجة لاتفاق وقف إطلاق النار، ولكن التصوير كان رائعا، وما الباصات التي أقلت الأسرى إلا رسل المحبة وربط الأسرى بالوطن.

ملاحظات نقدية حول القصة القصيرة

لابد لكل قارئ لهذه المجموعات من القصص أن يلاحظ عدة ملاحظات يستكمل بها أوجه فهم ودراسة هذه المجموعات القصصية، فقد تناولت كل جوانب المشكلة، مقاومة، عصيان مدني، أسر، سجن، رحيل، البحث عن الغذاء، حب الوطن، وغيرها. فتناولت هذه المجموعات الاحتلال منذ الثاني من أغسطس 1990 إلى السادس والعشرين من فبراير 1991 يوم التحرير.

أولا: هذه المجموعات أخرجت جوانب إيجابية فضلا عن السلبية للغزو العراقي للكويت، فمن الجوانب الإيجابية للغزو، أن الشعب الكويتي قبل الغزو كان يعيش حياة التشتت، أو هكذا أريد له أن يكون، يضرب بعضه بعضا فالسنة ضد الشيعة والسلفيون ضد القوميين والحضر ضد البدو وهكذا كان الشعب الكويتي شيعا وأحزابا يسفه البعض أحلام البعض الآخر.

وحدث الغزو وجاءت الدبابات، فارتاع الجميع، والعدو لم يفرق بين تلك المجموعات الشعبية، فتناسى الناس خلافاتهم وأصبحوا جميعا مواطنين كويتيين، وانصهروا في بوتقة واحدة يواجهون عدوا واحدا.

فهذه المجموعات من القصص حاولت أن تخرج للقارئ هذه الصورة من الوحدة الوطنية، فلم تكن الكويت متحدة في يوم من الأيام وأكثر التحاما وتعاوننا من أيام الاحتلال العراقي للكويت، فنظرة إلى أسماء الشخصيات والمناطق في بعض هذه القصص تشير إلى هذا المعنى.

وهذه المجموعات القصصية أظهرت مدى تعلق الكويتيين بوطنهم، سواء الصامد أو المهاجر، فالصامد أبدى المقاومة

لعل ليلي العثمان كانت أبعد نظرة إلى واقع المثقفين العرب، حيث إن تشتت أفراد أسرة قصة «مايزال الحداد قائما» يعني تشتت آراء وأفكار الرأي العربي في هذه القضية، التي سقط فيها معظم المثقفين العرب، فالذين ينادون بالحرية والديمقراطية والمبادئ السامية سقطوا في هذا المستنقع، وقام معظم المثقفين العرب يؤيدون المحتل، رغم ما قام به من أعمال خسيصة، وكانوا هم يناضلون ضدها، فكانت ليلي العثمان ضمير الأمة بنظرتها الثاقبة لواقع البلاد العربية من خلال قصتها، فكانت الأسرة، هي الأسرة العربية، رأي في عمان، ورأي في مصر، ورأي ثالث في الخليج.

وعلي السعودي في قصته «أكوام قمامة» ينقل الآثار النفسية والذكريات الأليمة، فكان البحث عن الخبز من الذكريات المضحكة المبكية، ولكن ليلي محمد صالح في قصتها «لقاء في موسم الورد» فرح بطلتها لا يوصف، فتحرير بعض الأسرى يستدعي الفرح والسرور، ولكن الكاتبة لم تخبرنا كيف تحرر ذلك الأسير،

نثرا. ولكي يحدث الإبداع لابد من وجود مشكلة تهز الكاتب من أعماقه ويتأثر بهذه المشكلة كل كيانه ووجدانه، وعندما يهدأ ويتوفر له الأمن والحرية، يبدأ بالاسترخاء فتنساب أفكاره بشكل كلمات متوازنة دقيقة فتخرج تلك الأفكار بشكل قصيدة أو لوحة فنية أو قصة نثرية.

والعدوان العراقي علي الكويت يمثل المشكلة الكبرى التي هزت كل فرد في الكويت، ولكن، لم يستطع الكتاب أن ينتجوا أي شيء خلال الاحتلال لانعدام الأمن والاطمئنان والحرية، حتى لما وثقوا بالخلاص من المحتل، بدأ هؤلاء الكتاب والقصاصون في إخراج معاناتهم أيام الاحتلال، فهذه القصص عبرت عن القضايا التي مرت على الكويتيين وغيرهم من سكان الكويت، ونقلت صورة أمينة عن تلك المحنة.

إن افتقاد الحرية والأمن يؤدي بالضرورة إلى عدم الاطمئنان وفقدان الاسترخاء المطلوب، لذا تنعدم الرغبة في الكتابة، وإذا حدثت الكتابة فإن الإبداع لا يكون، ولتطم الدول الإرهابية أن الحياة لا تدوم

وأظهر عدم الرضا من تغيير هويتهم والمهاجر قد اضطر إلى النزوح من أرض الوطن، رغم مرارة القرار الذي يتخذه بالمغادرة، فبعض هذه القصص أظهرت بشكل واضح حب الكويت في قلوب أبنائه ومدى تفانيهم في الدفاع عنها أو مقاومة المحتل.

بعض هذه القصص أظهرت أوجه التعاون بين أفراد الشعب الكويتي من مساعدة الضعيف أو الهارب من وجه مطاردة الجنود أو توزيع النقود على أفراد الشعب، أو حتى بالمواد الغذائية رغم قلتها، إلا أن الناس يستطيعون الحصول على بعض منها، فالإيثار بين الأسر بلغ حدا كبيرا، فساعد الغني الفقير، والكبير الصغير، فهذه القصص كشفت عن معدن الكويتيين بمساعدة بعضهم بعضا.

ولكثر ما رآه الصامدون من إجرام وطغيان العدو المحتل، فقد أصبح لديهم جرأة في مقاومة العدوان، ولم يزدهم العنف والتعذيب إلا إصرارا على ملاحقة العدو، ومساعدة بعضهم بعضا وتطوع الكثير منهم لخدمة الآخرين في الجمعيات وغيرها، رغم عقوبة مثل تلك الأعمال التي طبقها العراقيون على من يقوم بها، فلم تفت تلك العقوبة في عضد الكويتيين.

ثانيا: إن الكتابة الفكرية تحتاة إلى أمن وحرية واسترخاء، فإذا افتقد الكاتب هذه الأسس لا يستطيع الإنتاج، لذا نجد أن هذه القصص قد كتبت بعد التحرير أو أثناء الأيام الأخيرة من حرب التحرير، فالكاتب لا يستطيع أن يفكر بشكل جيد ويغوص في أعماق النفس ليستخرج الألفاظ الموحية والأفكار النيرة والتراكيب اللغوية دون أن يتمتع بالحرية والأمن، والاحتلال العراقي للكويت قد أهدر أمن واستقرار المواطنين ومن ضمنهم الكتاب طبعا، فلم يستطع أي كاتب أن يخرج عملا إبداعيا.

الأمن والحرية والاسترخاء تجلب الفكر الحر والإرادة الحرة والإبداع الفني، وبين هذا المثلث توازن دقيق، فإذا اختلت الموازين، لن يكون هناك إبداع، سواء أكان شعرا أو

للعنف، وإذا كان هدف الحاكم الإرهابي، إحداث الازدهار والتطور كما يدعي، فإن هذا لا يحدث أبداً لأن هناك تنافر بين العنف والإبداع.

ثالثاً: مما لا شك فيه أن هذه القصص قد أبرزت بشكل واضح، الممارسات العراقية في الكويت، ونظرة سريعة إلى تلك القصص تعطي القارئ فكرة عن المعاناة التي عاناها أهل الكويت من جراء ذلك الاحتلال، فهذه المجموعات القصصية أبرزت دور الشعب الكويتي في مقاومة الاحتلال، المقاومة السلبية من العصيان المدني إلى المقاومة العسكرية التي أودت بحياة الكثير من أفراد العدو الغازي.

إذا كان العالم يبحث عن دلائل على مقاومة الشعب الكويتي للاحتلال، فإن هذه المجموعات توفر هذه الدلائل لأن معظم القصاصين من الذين بقوا في الكويت، للفترة كلها أو لجزء منها، وعاشوا الحياة القاسية التي عانى منها الصامدون، فضلاً عن إحساس البعض الآخر بالغرابة والتشتت والضياع.

لا شك أن ترجمة هذه

الأعمال إلى اللغات الحية، ستقدم للعالم ذلك النوع من المقاومة التي قام بها شعب صغير مسالم ضد أكبر جيوش المنطقة، والعالم يريد أن يعرف حقيقة الحياة داخل الكويت في المجتمع الكويتي، غير ماراً من تدمير وإحراق وأشياء مادية، فهذا الطرح سيسهم في فهم العالم للكويت، وإبراز روح الفداء الذي يتمتع بها الشعب الكويتي.

إن واجب الدولة أن تحتضن هذه الأعمال المميزة فهي الوسيلة لإبراز وجه الكويت الحضاري، وإعطاء العالم فكرة عن مستوى تفكير ثلة من المثقفين في الكويت لما لبعض هذه القصص من ميزة الابتكار والإبداع في أسلوبها وطريقة سرد القصة القصيرة.

إن إبداع بعض هذه القصص، وإن لم يكن إبداعاً كاملاً، فإنه نوع من الإبداع يتمثل في طريقة توصيل الفكرة وطريقة معالجة القضية في شكل جميل متخذة من ترابط الجمل والأحداث، بحيث تبرز الحدث دون تصنع طريقة فنية. قد يكون بعض هذه القصص ساذجة أو سيئة توصيل في الفكرة، ولكن معظم هذه القصص القصيرة كانت على درجة فنية عالية.

رابعاً: لقد وصفت هذه القصص العدو العراقي بصفات معينة، مثل: غدار، نذل، خائن، منافق، كافر، مدع، نجس، مغتصب، زان، هاتك للعرض... إلى آخر تلك الكلمات. كما استخدمت بعض الكلمات العامة مثل: تعذيب، اغتصاب، حواجز، شتية، قذارة، سجن، اعتقال، سرقة، قتل، اهدار للكرامة، طعن، وألفاظ أخرى مشابهة.

القارئ لهذه القصص لاشك أنه سيصل إلى مفهوم هذه الكلمات أو هي بذاتها، دون ذكر لها، فالوصف الجميل والدقيق لكل ما قام به العراقيون في الكويت، من أعمال مشينة، يؤدي بالضرورة إلى مثل هذه المعاني، فلو أسقطنا مثل هذه العبارات والألفاظ لما نقصت القيمة الفنية أو المعنوية لمثل هذه القصص، ولربما كان في مثل هذه الألفاظ اضافة نوع من الواقعية على هذه القصص، حتى تبدو

فتخرج من سياق السرد القصصي نقاط مضيئة لفترات قصيرة جدا لتحدث نوعا من التنفس القصير كومضة البرق، ثم يعود الكاتب إلى صلب القصة، تلك اللقطات لها دلالات حسنة في إثراء الواقعية في القصة وفي الربط بين حالين يمر بهما بطل القصة. فمن حيث الواقعية: أن الإنسان يشرد بفكره للحظات خلال اليوم وخاصة إذا تعرض لموقف مؤلم، فهذا الشرود بالذهن لا إرادي، ومن حيث الربط بين حالين يمر بهما البطل: هو أن الألم والحزن إذا خيما على ذهن الفرد لا بد له من مهرب أو حالة حسنة ينفس بها عن آهاته وآلامه.

فهذه القصص تمتعت بوجود مثل تلك الومضات الخفيفة لتثري فكر القارئ وتشركه في حوادث القصة فيتفاعل معها سلبا أو إيجابا، ولا شك أن هذه طريقة حديثة في كتابة القصة القصيرة التي تجعل مشاركة القارئ في التفاعل مع أحداث القصة هدفا لها، وهو هدف يسعى الكاتب إلى بلوغه، وقد بلغت بعض هذه القصص تلك الدرجة، وفي هذا إبداع لا شك فيه.

ثامنا: إن هذه المجموعات من

وكانها واقع حقيقي يحدث أمامنا، حيث الغضب يجر كل أنواع الشتائم، لذا كانت هذه الكلمات مؤدية لما يريده الكتاب.

خامسا: أرى أن بعض هذه القصص تنتهي فعليا قبل أن ينهي الكاتب قصته، فالاستطراد قد يكون مملا، خاصة إذا أضاف الكاتب جملا وعبارات لا داعي لها، لأن القصة قد أظهرت ذلك الموقف أو تلك البطولة أو غير ذلك دون أن يحتاج إلى إضافة معينة، فمثلا إظهار حب الكويت، أ يوجد أكبر من تضحية الفرد براحته أو بنفسه، في سبيل الوطن؟ فهذه البطولة لا تحتاج إلى كلمات أخرى إضافية تبين حب هذا الإنسان لوطنه.

فلو أعيد كتابة بعض هذه القصص فيجب حذف كل الزوائد التي تظهر من خلال سرد القصة، لذا فالاختصار واجب في مثل هذه المواقف لفهم القارئ المقصود من هذا العمل الذي قام به بطل القصة.

سادسا: اللغة التي استخدمت في هذه القصص، كانت جيدة من حيث تركيب الجمل واستخدام المحسنات البديعية لإبراز المعنى، وإذا اقتطفنا شيئا من هذه الجمل نجدها تسبح في الخيال مثال ذلك: «لم تكن لتغادر هذا الوطن حتى لو تبيست جذورك وتساقطت أوراقك» «فتشوا وجهه كشيء أثري». «يسرقها من التاريخ». «كانت أرضنا ترشح بالألم»، «تندفق بالكآبة». «لكن الليل في بريق لحظة خاطفة اهتز بلهات المدافع». «وأنواري مع إيقاع الحزن». «جيوش من الأسئلة». «تلك السواحل المطرزة بعشق الطمأنينة». «ملل يذوب في مسامات جلده». وغير تلك التعبيرات الشائقة التي ترك القارئ يفكر بها من أين أتت؟ إن استخدام مثل هذه التعبيرات أضفى نوعا من الجمال على تلك القصص وكأن الكتاب يعزفون قطعا موسيقية حاملة، فلا أشك أن هذا الأسلوب فيه نوع من الإبداع تجلى في هذا الخيال الخصب، خيال سبح وراء الأفق ليخرج لنا هذه التراكيب الجميلة.

سابعا: تتميز بعض تلك القصص بالاستطراد المؤقت،

القصص، وإن تعرضت لمعظم جوانب الاحتلال، إلا أنها أهملت، أو تناست، الشهداء وأسره وأصدقائهم، فلم تتعرض تلك القصص لهؤلاء، ولم يرد أي ذكر لهم رغم ما قدمه أولئك الشهداء من بذل لأرواحهم في سبيل الوطن وعزته، وهل يوجد أغلى وأكبر تضحية بالنفس في سبيل العزة والكرامة حتي نبخل على هؤلاء بذكرهم والإشادة بدورهم في سبيل تحرير الكويت؟! فهل عز علي هؤلاء الكتاب ذكر الشهداء؟ إنني لأتوقع أن يبادر هؤلاء بكتابة قصص تعالج المشكلات التي خلها استشهاد هؤلاء الأوبة.

خلاصة البحث

هذه ملاحظات أولية لقراءة مثل هذه المجموعات من القصص حول الاحتلال العراقي للكويت، وقد وردت بعض الملاحظات الأخرى خلال النظر في كل قصة، غير أنني لا أدعي أن ملاحظاتي هذه هي الأمثل أو الأصوب، ولكن قد يرى قارئ آخر بعض الملاحظات النقدية الأخرى أو يفند ما رأيته أنا من ملاحظات. الواقع أن هذه القصص

تحتاج إلى دراسة أطول وأعمق لاستخراج ما بها من أفكار، قد تكون خفيت عليّ، ومما هو جدير بالانتباه أن هذه المجموعات كتبها كتاب كويتيون ممن عايشوا الحدث، ولكن ألا يوجد كتاب من غير الكويتيين ممن كتب قصصا قصيرة عن الغزو العراقي للكويت، غير الكتب التاريخية والسياسية، وهذا ما يجب أن نبحث عنه لدراسته، وعقد مقارنة بينه وبين القصص الكويتية.

إذا كانت هذه المجموعة من القصص قد صورت بصدق وأمانة محنة الغزو العراقي البغيض للكويت، فإن المجموعات التالية من أدب المقاومة، التي ستكتب، يجب أن تركز على التساؤل: لماذا وقع العدوان العراقي؟ وما خلفياته؟ ولماذا استهدف كل أفراد الشعب الكويتي؟

فدور الأدب في السنوات القادمة، هو إظهار الواقع الكويتي وما فيه من سلبيات ونواحي ضعف أدت إلى إغراء هذا الجار بغزو الكويت، في روايات وقصص تظهر النقد الذاتي، فالمجتمع بأسره مسؤول عن الإجابة عن هذه الأسئلة، ولا شك أن الأدباء، بما يملكون من خيال خصب، سيكون لهم دور مميز في إبراز الحقائق، ولكن ليس الغرض من ذلك التشفي وإلقاء اللوم على المسؤولين المباشرين عن الكارثة، بل معالجة الأوضاع غير السليمة والفسادة في المجتمع الكويتي، وإعادة بناء الوطن على أسس قومية، ولا أقصد البناء المادي فحسب، وإنما إعادة بناء طريقة تفكيرنا وتربيتنا ومناهج البحث في جميع العلوم لدينا، ليكن للغزو نقطة انطلاق إلى آفاق أرحب، ونفتح به أبوابا جديدة إلى العلم ومعرفة النفس والواقع، وهنا يبرز الإبداع الأدبي المتكامل الذي يظهر الوجه الإنساني لهذا الأدب، حتى يكون الأدب الكويتي أحد أعمدة الآداب العالمية.

وأخيرا أرجو من الله أن يوفق هذه التلة من الكتاب والقصاصين لمزيد من الإنتاج والتعمق الفكري في هذا الحدث، فإن الإبداع الفكري يحتاج إلى مزيد من الوقت حتى يثمر، ولكن ما قدمته معظم هذه القصص فيه شيء من الثمار الواقعية والإنسانية.

تقيب
على القصة القصيرة
في الكويت

حول الغزو العراقي

الأستاذ/ أحمد الشملان

إن الأثر الأدبي والفني لهذه المرحلة من تاريخ الكويت له أهميته في أية قراءة نقدية للإنتاج القصصي والروائي فهو إلى جانب ما يحمله بين انشغال الأدبي بقضايا المقاومة والنضال الداخلي، فإنه يحمل أيضا تحولا في أفق القصة والرواية في الأدب الخليجي حيث ظهر أدب المقاومة الذي يعتبر في مرحلة المخاض تشكل هذه القصص بدايات له .

بلدان الخليج؟

ابتداء من أول قصة كويتية / خليجية لشاعر الخليج خالد الفرج التي نشرت تحت عنوان «منيرة» في مجلة «الكويت» عام 1928 وهي المجلة التي كان يصدرها عبدالعزيز الرشيد مروراً بالقاص فهد الدويري وحتى نهاية الخمسينيات لن نجد ما يميز القصة الكويتية عن أي قصة خليجية أخرى حيث السمات والتقاليد الاجتماعية متشابهة ومشتركة بين دول الخليج، إذ تتشابه الحكايات والأساطير الشعبية، لا بل إن الحكايات والأساطير هي ذاتها متداولة. ولن تتغير إلى سمات «قطرية» إلا مع التغير الاجتماعي الذي سيبدأ مع اكتشاف النفط.

مع هذا التحول الاجتماعي والاقتصادي ستبدأ القصة والرواية الكويتية تعطي نفسها خصائصها ومميزاتها القطرية إلى حد ما، ولن يقطع تصاعد تطورها وتحولها الأدبي / الفني إلا فاصل الغزو، فالاحتلال والمقاومة، حتى التحرير النهائي.

من هنا فإن بحث الأثر الأدبي والفني لهذه المرحلة الفاصلة في التاريخ الكويتي لها أهميتها الخاصة في أي قراءة

في حياة الشعوب تأتي عوامل وفواصل تاريخية خطيرة في إفرازاتها لتحديد وتميز هذا الشعب أو ذاك عن غيره من الشعوب، وتلك الفواصل التاريخية لا تمس القشرة الخارجية التي تغلف وحدة هذا الشعب لتلغيها أو تزيدها تماسكا، وإنما تتغلغل إلى ما تحت هذه القشرة وتترك بصماتها الواضحة في شخصية هذا الشعب.

هكذا كان التهديد الخارجي الذي عانى منه الشعب الكويتي في البدايات الأولى لهذا القرن وقبل اكتشاف النفط، وعندما كان لازال خاضعا للعلاقات ما قبل الرأسمالية والتي حددتها وسائل الإنتاج القديمة في الغوص والصيد والزراعة البسيطة كان التهديد الخارجي فاصلا تاريخيا رسم سمات التقاليد الكويتية دفع بالمجتمع إلى التلاحم الداخلي واجتياز خطوط النار بين القوى القديمة المتحاربة: الإمبراطورية العثمانية وبريطانيا والنزاعات القبلية في الجزيرة العربية. ودون أن يتنكر في الوقت نفسه لانتمائه العربي والإسلامي.

الفصل النفطي نقل الكويت من عصر إلى عصر آخر، وضرب المجتمع القديم وتقاليده وعاداته ضربة مميتة لتظهر طبقات جديدة بعادات وتقاليد جديدة تماما ولكنها تفتقد إلى الترابط بفعل طبيعة التحولات الاجتماعية التي ستجعل للكويت تأثيراتها على الاقتصاد الدولي، حيث أنها تعتبر من أوائل الدول التي قامت بتصدير رؤوس أموالها إلى الخارج.

ومن يتابع الكتابة الكويتية منذ ظهورها سيكتشف بدقة متناهية اختلاف مستويات الخطاب الأدبي واختراقه جدلية الصراع الاجتماعي والسياسي أحيانا بشكل موازن وكمعادل موضوعي لهذا الصراع الاجتماعي، وأحيانا كجزء مكمل لهذا الصراع ومندمجا فيه أكثر مما هو مستقل عنه أو منفصل عنه ليحاكمه.

وعند الحديث في الكتابة الأدبية الكويتية لابد وأن يعترضنا هذا السؤال المحوري: هل أدت الكتابة الأدبية في الكويت إلى أدب قصصي أو روائي متميز عن الأدب القصصي في باقي

نقدية للإنتاج القصصي والروائي، والأهمية التي تحملها هذه المرحلة ليست لجهة التأريخ أدبيا لهذه المرحلة أو لمدى اهتمام وانشغال الأديب بقضايا المقاومة والنضال الداخلي، وإنما لجهة التحول الفني في القصة والرواية الكويتية.

لقد اعتبر الدكتور عبدالله القتم في مقدمته النقدية بأن «تحرير الكويت» من الاحتلال العراقي هو الباب الذي أدخل كل كويتي إلى حرية كان يتمتع بها منذ فترة، فلما جاء الغزو العراقي وشاهد المواطنون.. إلى آخر ما ورد في المقدمة التي حدد فيها بعد ذلك أشكال المقاومة.. ولدينا تحفظاتنا على هذه المقدمة قبل الدخول معه في نقده المفصل والدقيق والمهم لقضايا الغزو والتحرير في القصة والرواية.

فأولا : يحتفظ التاريخ الكويتي منذ نشوء الدولة في الكويت بتقاليد راسخة للشعب الكويتي في دفاعه عن حريته وحقوقه ونمط حياته السياسية، وقد خاض من أجل حقوقه وتوسيع مساحة الحرية السياسية التي ينشدها معارك معروفة ومثبتة في التاريخ دون أن يتلوث بداء الانعزالية

الإقليمية أو يصاب بمرض الخوف من كل ما هو أجنبي، ولهذا السبب فالشعب الكويتي قد فتح باب حريته ودخلها قبل أحداث حرب التحرير الرسمية، ومنذ أول أيام الغزو دخل الشعب الكويتي بمختلف تياراته السياسية وفئاته الاجتماعية في صراع دام مع النظام الديكتاتوري الذي قرر تصدير ديكتاتوريته التي طبقها ضد الشعب العراقي، ونتج بموجبها فصولا دامية في تاريخ الشعب العراقي الحديث، وقد أثبت الشعب الكويتي في تصديه للغزو منذ ساعاته الأولى تشبته العفوي بحريته التي رأى جلاؤ الديكتاتورية وهم يعتدون عليها دون أدنى اعتبار لكرامة الشعب أو احترام لإرادته وحرية وشرعية استقلاله.

إذن فالغزو الذي تعرضت له الكويت وامتهن كرامتها ليس غزوا «عراقيا» وإنما غزو ديكتاتوري نفذه جلاذ تختفي من شريعته مبادئ الأخلاق البشرية واحترام إرادة الشعوب. ولذلك فالشعب العراقي برىء من مجازر هذا الديكتاتور التي عانى منها. لذلك فتسمية الغزو الديكتاتوري باسم العراق هو إضفاء نوع من الشرعية على الحكم الديكتاتوري الذي استغل في سنوات حكمه الأولى مفردات الخطاب القومي ليشن حربا شوفينية ضد الشعب الإيراني، وبعد أن فشل في حربه تلك لجأ إلى استخدام مفردات الخطاب الوطني / القومي لتحقيق مصالح ديكتاتورية خاصة حاول إلbasها المصالح القطرية العراقية والشواهد في العراق على بربرية النظام الديكتاتوري الذي غزا الكويت واضحة للعيان ولا تزال تتكرر إلى يومنا هذا، وأكبر شاهد على ذلك هو الآلاف المؤلفة من اللاجئين العراقيين وأحزابهم المعارضة في أنحاء العالم هربا من ذلك النظام الفاشي، والأعداد الهائلة من أحزاب وقوى المعارضة السياسية للنظام الفاشي في بغداد والمعزول دوليا وقوميا ودائليا.

ثانيا : لقد كانت العدالة التي تميزت بها قضية الكويت وحصلت بموجبها على تضامن عالمي وعربي واسع هي محور التميز فيها فهي ليست قضية نظام سياسي حاكم في الكويت

دخول المحتل الديكتاتوري في مساومة مع العالم على بقاءه على أنفاس الشعب الكويتي!

انطلاقاً من هذه المقدمة سأحاول التماور مع القراءة النقدية التي قدمها الدكتور عبدالله القتم في القصة القصيرة في الكويت «حول الغزو العراقي»:

أختارت القراءة النقدية أن تجزئ بحثها في القصة والغزو إلى سبعة أجزاء هي الغزو، المقاومة، الأسر، الوطنية، الخروج، أعمال الغزاة، التحرير، وأختتمها الناقد بملاحظات نقدية حاولت الإحاطة بمجمل الأعمال القصصية وتقييمها.

وحدد لموضوع الغزو ثلاث مجموعات هي: طلبة في صدر الشمال لوليد الرقيب، وليلى العثمان في الجراد ينهش المدينة، وليلى محمد صالح في الياسمين والمدافع.

واعتبر الناقد هذه المجموعات «تعالج مقدمات الغزو، أو حدوثه في صبيحة يوم 2 أغسطس 1990»، واعتقد بأن الناقد قصد من هذه القصص «بدايات الغزو» وليس مقدماته لأن الحديث عن المقدمات أشمل وأعم

وقع في خلاف مع النظام الديكتاتوري في بغداد فانتقم منه ذلك النظام بالغزو والاحتلال كما تداولت أجهزة الإعلام العالمية بدايات الأزمة بين الكويت والعراق، وإنما هي قضية مخطط إجرامي يحمل أطماعاً توسعية قطرية مدعومة بالإرهاب والفاشية الدموية، وإذا كان الشعب العراقي لم يتمكن من إزاحة ذلك النظام الكابوسي الجاثم على أنفاسه ولم يتمكن من الحصول على دعم عربي ودولي لمساعدته في التخلص من محنته المزمنة، فإن الشعب الكويتي بفضل ماضنته له الشرعية الدولية من حقوق بصفته دولة مستقلة قد حصل على دعم دولي تمكن بفضل من إنجاز مهمة تحرير نفسه من النظام الديكتاتوري الذي احتله.

ثالثاً: والسؤال الأهم هو هل لو لم تكن المقاومة الكويتية الداخلية للاحتلال قد شقت طريقها بوسائلها الخاصة والبسيطة ولم تثبت للعالم رفض الكويتيين كشعب لقوات الاحتلال، هل كان بإمكان العالم أن يتحرك بذلك الشك لإنقاذ الكويت من جلادها الدموي؟

عندما نواجه الأمور بصراحة تامة ونحلل المواقف الدولية تجاه الغزو والاحتلال، سنكتشف بأن مصير الكويت النهائي كان في مهب الريح، وكان بالإمكان أن يترسخ ذلك الاحتلال تحت أي لافتة أو شعار لولا المقاومة الوطنية الكويتية في الداخل والتي كان بالإمكان لها أن تتصلب أكثر وتدمر المعبد على من فيه، أي تحرق النفط الذي كاد أن يحرق شعبها تحت وطأة أطماع ديكتاتور بغداد ودمويته. وباختصار كانت مصلحة الكويت في التحرر من الاحتلال الديكتاتوري جزءاً لا يتجزأ من مصلحة العالم في تجنب منطقة الخليج دمارة شاملاً يهدد السلام العالمي والمصالح الدولية.

ويقع الكثير من الناس في خطأ الاعتقاد بهامشية المقاومة الكويتية ومحدودية تأثيرها على الاحتلال عندما ينظرون إلى التحرير النهائي للكويت على أنه بفضل حرب الخليج فقط، وينسون المقدمات الضرورية التي قامت بها المقاومة الكويتية وأقنعت العالم من خلالها بعدم شرعية الاحتلال واستحالة

بدايات الغزو بإسقاطات تاريخية تختلف عن إسقاطات وليد الرجب، حيث نجد التشبيه بين الجراد وجنود الاحتلال يضع الغزاة في الموقع الصحيح لهم: إنهم غرباء لا علاقة لهم بهذا الوطن، ومطلوب مواجهتهم كما سبق وأن واجه الكويتيون الجراد، لكنها المواجهة المستحيلة والصعبة، وهنا تأخذ الدهشة والحيرة والاستلاب مكان الفرحة والاستعداد الفطري لاستقبال الجراد الطبيعي.

وتلتقي ليلي صالح - من وجهة نظر د. عبدالله القتم - مع ليلي العثمان ووليد الرجب في رسمها بدايات الغزو لمجتمع يعيش مطمئناً في حياته العادية اليومية التي يقلبها ذلك الغزو ويفرض على أبناء المجتمع مواجهته في أي موقع كانوا وفي أي ظرف هم.

والدكتور القتم باستخراجه مظاهر بدايات الغزو من القصص موضوع القراءة النقدية، ومظاهر المقاومة، وباقي مظاهر الصور التي قرر تداولها، إنما يضعنا أمام السؤال التالي:

هل استطاعت كل هذه المجموعات القصصية أن تقدم نفسها بصفقتها «ديوان تحرير الكويت»؟ ولتوضيح هذا السؤال، لابد أن نتفق أولاً على أن الملحمة التاريخية التي قدمها الشعب الكويتي في مقاومته للغزو وتصديه للإرهاب الديكتاتوري هي أكبر وأعرق من أن تضمها قصة أو رواية أو مجموعة قصص. وسيظل الإبداع الحقيقي الذي قدمه الشعب عبر تحولاته غير المتوقعة، وانقلابه المفاجيء من شعب يدلل أبناءه ولم يسبق له الدخول في أي مواجهة حقيقية إلى شعب يصطدم بهذه الآلة الإرهابية للغزو الديكتاتوري ويتشبث بأرضه ويتحول أبنائه المدللون إلى جنود مجهولين يعجز الإنسان عن معرفة كيفية انقلابهم المفاجيء، هذه الحقيقة غير المعقولة وهي الدراما الحقيقية في فصول مقاومة الغزو والتحرير هي الإبداع الذي لم تتوصل كافة الإبداعات القصصية لأكثر من جوانب محدودة فيه.

من سرد بداية الغزو الفعلية التي تركت تلك الآثار، كما أنها - أي القصص - لا تعالج هذه المقدمات / البدايات، وإنما تتعرض لانعكاساتها على المجتمع الكويتي برؤى إبداعية مختلفة.

فقصة وليد الرجب «طلقة في صدر الشمال» تحتفظ بنهاياتها - التي لن تنتهي - مع السطور الأولى في «طلقة» (1) حيث الطلقة الأولى ستظل تخترق العلاقة الجدلية بين الشمال والجنوب كرمز أكثر منه حدث، والأب الذي أطلق طلقة الأولى في الفضاء باتجاه الشمال أعلن القطيعة في الواقع مع أي شكل من أشكال القهر القادم من خارج الوطن ومن أي اتجاه كان وليس، من الاتجاه الشمالي فقط! فالجهات تحمل مدلولها الأدبي ورمزيتها الشفافة: الشمال في الخارطة دائماً هو «الفوق» وهو الاستعلاء، والاسقاط من هذا «الفوق» لابد أن يواجه بالمقاومة، وبهذا الاستدلال الفني يخرج وليد الرجب من دائرة الاتهام «بالإقليمية» ومعاداة الشمال كبلد وكشعب أو شعوب.

بينما تقدم ليلي العثمان

الجوانب الإبداعية للعمل الأدبي وليس في اجترارها لمفردات هذا العمل الأدبي.

من هنا قد لا نتفق مع الدكتور عبدالله القتم في ملاحظاته النقدية حول المجموعات القصصية المذكورة واعتبارها قد «ألت بكل جوانب المشكلة» إذ أن قسما كبيرا من هذه القصص يشكل «شهادات» حية عن أحداث جرت فترة الاحتلال، بينما قسم آخر يأخذ الطابع التسجيلي المحدود لبعض الأحداث، في قسم الثالث يمتزج فيه الإبداع الأدبي بالحالة البشرية العامة التي فرضها مناخ الغزو وطقوس المقاومة السرية والخفية، أي تلك المقاومة العفوية النابعة من وجدان الناس العاديين والتي لا تخضع لأي منهج أو تفكير منظم، وهذا الجزء تحديدا متوفر في عمل وليد الرجب «طلقة في صدر الشمال»، والمقتطفات التي أوردها الناقد من قصص ليلى العثمان خاصة قصتها «حواجز مختلفة الوجوه» التي حاولت من خلالها استشفاف ماهو إنساني وأصيل في الإنسان بمعزل عن المهمة التي أجبر على القيام بها لمصالح وأطماع لا علاقة له بها.

لذلك فإن السؤال عما إذا كانت المجموعات القصصية موضوع النقد قد خلدت ملاحم المقاومة والتحرير تجيب عليها القراءة النقدية للدكتور عبدالله القتم إجابة جزئية وتطالب بالمزيد من الأعمال عبر أسئلة جريئة تطرحها على الأدب في الكويت بعد تجربة الاحتلال والمقاومة والتحرير.

لقد اهتمت الدراسة النقدية «بالكم» في سرد صور الاحتلال والمقاومة، وخلصت إلى وضع رسم بياني يحدد درجات ظهور مواضيع البحث في القصص التي شملها النقد، ومن هذا الرسم البياني سنجد أن «ثيما» أو موضوع «الأسر» في المقدمة (تسع نقاط) يليه أعمال الغزاة (ثمان نقاط) ثم المقاومة (سبع نقاط)، بعد ذلك التحرير (ست نقاط) بينما الغزو والوطنية الواردة في القصص تتساوى نقاطها (خمس نقاط)، ولم يحصل موضوع الخروج على أكثر من ثلاث نقاط فوق الصفر، مما يدل على أن اتجاه الكتابة القصصية أنصب على الوضع الداخلي فترة الاحتلال.

وبعكس نقاط الرسم البياني فإن المقاومة هي الأكثر انتشارا في مجمل القصص، إذ أن المقاومة هي الطابع العام لهذا الأدب بغض النظر عما إذا كانت هذه المقاومة تعني توزيع المنشورات والاصطدام المباشر مع جنود الاحتلال، أم كانت هذه المقاومة هي مجرد الرفض الأدبي، وأشكاله السلبية للاحتلال.

إن نحن أمام إشكالية في منهج البحث الذي قدمه الدكتور عبدالله القتم وهذه الإشكالية تتضح أكثر عندما يجمع الباحث بين عدة مدارس أدبية ينتهي إليها كتاب القصص موضوع النقد في إطار منهجه الوصفي لمجرد أنها تتعرض لمواضيع الغزو والمقاومة.. إلخ، مع اختلاف شاسع في رؤية كل كاتب لهذه المواضيع، وتباين واضح بين الأدوات الفنية لأولئك الكتاب إذ أن مجرد إدراج اسم قصة وكتبتها لأنها «تكلمت» عن حادثة من حوادث الغزو أو المقاومة لا يقدم أدبيا ما يغني القراءة النقدية ويحررها من إعادة تكرار - وليس إنتاج - ما سبق وكتبه المؤلف. فاهمية القراءة النقدية هي في اكتشافها

إن وليد الرجيب وليل العثمان وثريا البقصمي وليل محمد صالح لا يقومون بعملية تسجيل لأحداث جرت فترة الاحتلال والمقاومة والتحرير، وإنما يقدمون حالات بشرية تتحول في طقوس العلاقات المستجدة وتستشرف ذاتها المستلبة حيث المقاومة بمختلف درجاتها وأشكالها تبدو الفعل المستحيل والمفتوح على المجهول دائماً لا يعرف التوازن أو المساومة فهو يقدم نفسه كحق يستحيل التنازل عنه، ويهيمن كجنون أبدي تلبس الشعب المقهور.

عندما عمت المقاومة الوطنية أوروبا أبان الاحتلال النازي كانت المقاومة تستلهم تاريخ شعوبها الطويل في مقاومة الاستبداد والاحتلال ومصادرة الحريات. وعندما تداعي شعب الكويت إلى مقاومة الاحتلال الديكتاتوري كان يستلهم تقاليده العربية الأصيلة التي تأبى القهر والاستبداد وتحرض على مقاومة الظلم، خاصة وأن الاحتلال جاء في ظروف خلافات سياسية داخلية أوهمت الديكتاتور بأنه سيكون مقبولا من الشعب الكويتي، ونسي في

غمرة أطماعه أن الشعب الكويتي كان محتفظا بذاكرته جيدا وأنه أذكى من التفكير السطحي الذي تعامل به الديكتاتور مع الشعب الكويتي لتبرير غزوه لأراضيه وتبرير أطماعه. وقد كانت الوحدة الوطنية الكويتية أقوى دليل على ذكاء الشعب الكويتي، وحدة وطنية يحتفظ أطرافها لأنفسهم بحق الاختلاف، أي وحدة وطنية أساسها الديموقراطية. إنها وحدة وصراع الأضداد، حيث تغلب التناقض الأساسي - الهجمة الديكتاتورية - على التناقض الثانوي الخلافات الداخلية حيث تمسك الشعب الكويتي بكامل كيانه ومافيه من خلافات واحتفظ لسلطته الوطنية بشرعيتها الدستورية، وتحالف معها على هذا الأساس، بصفتها تمثل الشرعية الدستورية التي يحترمها.

هكذا كانت الحكومة وهي في «المنفى» غائبة حاضرة، وهو الأمر الذي عجز عن استيعابه الاحتلال الديكتاتوري، وهو ما عبرت عنه معظم القصص موضوع النقد في متابعتها للمقاومة العفوية التي نظمت نفسها بمبادرات فردية ودون قيادة مركزية تنظمها وهنا يكمن الإبداع الشعبي في المقاومة، تقول الفنانة ثريا البقصمي في قصتها «عاشق الجدار»: «لا الخطوط على الجدار يقرأها جاسم بصوت خافت: «لا لاحتلال نعم للشرعية الدستورية». يضغط على الزر من جديد ليزخرف الجدار بشعار آخر «الكويت للكويتيين»، ويقول له جاسم: «خالد.. خالد اكتب كلمة الكويت بحجم أكبر وباللون الأحمر الناري فإن ذلك سيثير غضبهم!» وتنتهي ثريا البقصمي قصتها بحوار يدور بين رجال مسنين في صباح اليوم التالي أمام مبنى الجمعية التعاونية «ياحجي» إن سبب الغضب الأحرق - غضب الجنود - ليس الجدار، بل ما كتبه عيالنا البارحة على ذلك الجدار»!

في الطقة (3) يقدم وليد الرجيب بريشة فنية مرهفة ذلك الاستلهم الواعي للوحدة الوطنية وتغليب التناقض الأساسي على التناقضات الثانوية وتستيقظ روح «الفريج» أو الحي الشعبي المتحد في داخل نفس كل كويتي لتجعله يتحسس

ولو افترضنا أن أمد الاحتلال طال لامتدت المقاومة إلى الأراضي العراقية نفسها، وقلبت السحر على الساحر حيث يعيش الشعب العراقي نفس ظروف القهر والإرهاب التي عانى منها الشعب الكويتي.

في مرحلة المقاومة فقدت الأشياء كأشياء قيمتها وتحولت إلى قيم من نوع خاص يخدم هذه المقاومة، ويرفض امتلاك ذاته من أجلها كذات. هكذا يتحول مسدس قديم في قصة وليد الرجب إلى قيمة خاصة تتمحور حولها قيم الحرية والمقاومة، وهكذا يتحول الجدار إلى قيمة معنوية لا تقدر بثمن في قصص ثريا البقصي وليلى العثمان، ويتحول الخبز في بلد الثراء الأسطوري إلى قيمة من نوع خاص تتمحور حولها صراعات وصراعات كما في قصة ثريا البقصي «الطابور» ويأخذ المكان قيمة متحولة في جمر الذاكرة لذات الكاتبة، ونجد هذه القيمة المتحولة في قصة ليلى العثمان «للعباء وجه آخر» أي أن هناك تحولات جذرية طرأت على العلاقات بين البشر والأشياء وأضفت عليها قيما خاصة تشابكت مع زمن الحرب

طريقه نحو المقاومة، والمقاومة فقط لا لمساومة الغازي ولا لمهادنته أو تلمس أي عذر لتخفيف التصدي له. حتى إن الجنود الكويتيين الذين وجدوا أنفسهم معزولين لم يفكروا في امتيازات الاستسلام وتسليم أسلحتهم بل قاوموا فرادي تلك الهجمة.

من هنا يبدو أن أجمل النصوص وأبدعها وأرقاها هي تلك التي سطرها الشعب الكويتي عبر فترة قياسية من مقاومته لاحتلال منذ أيامه الأولى، وبشكل عفوي، حيث تحركت أصالة الروح الوطنية لتطيح بكل ما يعيق توهجها وتصديها للدفاع عن حق شعبها في الحرية. لذلك ستبدو هنا «دراما الحياة» أشد توهجا في واقعيتها من «الدراما الخيالية» التي يستحضرها القاص أو الأديب ليسطرها في محاولاته الأدبية.

إلا أن الأهمية التاريخية والفنية لهذه القصص تبقى في كونها قد فتحت فصلا جديدا في فن القصة القصيرة والرواية في الكويت والخليج عموما، يضاف إلى الفصول المتميزة من أدب المقاومة الفلسطينية واللبنانية، وقبلها المصرية والجزائرية فحيث الإرهاب والديكتاتورية تفقد سماتها الإنسانية وهويتها الوطنية تستعيد الأعمال المقاومة لها هويتها الوطنية وسماتها الإنسانية الدقيقة، إذ لم يكن صراع الشعب الجزائري ضد الاستعمار الفرنسي هو صراع ضد الشعب الفرنسي، كما لم يكن صراع الشعب المصري ضد قوات الاحتلال الثلاثي هو صراع ضد الشعب البريطاني أو الفرنسي حيث الهوية الوطنية للشعوب لا يمكن لها أن تزيف بأعمال الديكتاتورية الفردية.

وعلى هذا الأساس لم يكن نضال المقاومة الكويتية والشعب الكويتي ضد الغزو الديكتاتوري هو صراع ضد الشعب العراقي حيث فقدت الديكتاتورية هويتها وما يربطها بالإنسانية. ولم يكن أولئك المتعاونين مع الاحتلال وجنوده الذين ينفذون أوامره إلا أدوات عمياء فقدت صفاتها الإنسانية.

والمقاومة.

وعبر قصص ليلى محمد صالح، تتوهج تحولات الإنسان المقاومة وينعكس ذلك على حياة أسرته كما في قصة «اللقاء مازال وعدا» وقصة «الياسمين والمدافع» مثل هذه التحولات التي تصل إلى جذور الشخصية لتزيل عن معدنها مآثرها عليها سنوات الدعة والثراء، تشكل أحد المحاور المهمة التي تتكرر في العديد من القصص وبأشكال مختلفة، وهي جميعها تشير إلى إرهابات أدبية من إفرازات مرحلة المقاومة والتحرير حيث الأبطال من الواقع يدخلون في أتون التحول كمصير لا بد منه.

أبطال قصص المقاومة يحولون أنفسهم وبطولاتهم بناء على معطيات واقعهم، أنهم ليسوا بحاجة إلى تقمص شخصيات أسطورية أو تاريخية، ليسوا بحاجة إلى «المثل الأعلى» كما في رواية إسماعيل فهد إسماعيل «النيل» «الطعم والرائحة» حيث اسم البطل «سليمان الحلبي» يوحي له بتقمص شخصية «سليمان الحلبي» بطل المقاومة المصرية للحملة البونابرتية الذي قتل «كليب» أحد جنرالات نابليون بونابرت في حملته على

مصر. فأبطال المقاومة الكويتية كانوا ينتجون رموزهم ويسطرون تاريخهم، لذلك لم يكن الأدباء بحاجة إلى «أنماط تاريخية» من الأبطال يستعبرونها ينتجون على ضوءها أبطالهم، وإنما اتجهت الغالبية منهم إلى محاولة محاكاة واقع المقاومة دون الاجتهاد في القيام بأي «تمثيلية أدبية» تنتج من واقع المقاومة «عملا أدبيا».

عند الدخول في تفحص «التمثيلية الأدبية» - وهي تختلف عن التحويل الأدبي - في المنجزات القصصية التي قام بنقدها الدكتور عبدالله القتم، سنجد أن غالبية القصص تمثل انعكاسا للواقع التاريخي لمرحلة الغزو والمقاومة والتحرير دون أن نجد جهدا أو عملا فنيا ينقل النص من حالة الانعكاس للواقع إلى وضع «التمثل الأدبي» للحالة الواقعية إذ أن «التمثيلية الأدبية» هي الكتابة التي تنقل الموضوع من الحالة التي هو فيها إلى الحالة الأدبية. فأي واقعة أو حادثة ما يمكن الكتابة عنها في الصحافة مثلا مقالا صحفيا، وفي هذا الحال لن يكون هذا المقال «كتابة أدبية» أو نصا أدبيا. وقد يحرر بها محضر بكل تفاصيله فلا ينتج عنه «نصا أدبيا»، في حين الأديب يستطيع أن يحول هذه الواقعة أو الحادثة إلى عمل أدبي إذا ما تمثل أدبيا عناصر التحويل المطلوبة في الواقعة من حالتها التي هي عليها إلى الحالة الأدبية الإبداعية المطلوبة، وحيث سيمر التمثل الأدبي للشخص والمكان والزمان بعدة مراحل داخلية قبل أن يتحول ذلك التمثل ليتلبس الأديب / الكاتب ويهيمن عليه.

إن نقل حالة التمثل على الورق ليطم صياغة نص أدبي متكامل منها يحمل دلالاته الخاصة ومدلولاته اللغوية المتميزة هو مأسوف يميز الكتابة الأدبية عن سواها من الكتابات الأخرى، والكتابة الأدبية هنا ستضمن خطابها الخاص: خطاب روائي يستقل بنفسه كنص له عالمه الخاص، أم خطاب موجه للقارئ مباشرة يسرد وقائع معينة يختتمها بخاتمة معينة.

هنا إشكالية الكتابة الأدبية فهي تحتفظ بخصوصيتها

المجتمع الكويتي المنظوم قبلها، وأحالت علاقاته إلى «نثر» يفتقد أي انتظام، وعندما جاء الاحتلال لتعميق هذا التمزق ومضاعفة «نثرية» ابتكر الشعب المقاومة بمختلف أشكالها التي استطاعت أن تنظم الشعب «شعرا» متوازنا.

ولم يستطع كتاب القصة إلا أن يكون جزءا من هذا النسيج «الشعري» لقد انتظمت القصة القصيرة في نسيج هذا «الشعر» المنظوم الذي اسمه «المقاومة» ولم تتمكن من «التخلص» من شبك هذا النسيج، وبالتالي لم تستطع استشراف لغة أدبية مغايرة للغة الواقع الأشد تعقيدا من أي لغة أخرى.

وعلى هذا الأساس فإن أدب المقاومة الكويتية لازال يختمر ولم يقدم كل مايتوقع تقديمه، وإنما هو يمر في مرحلة مخاض بداياتها هي تلك القصص.

ودون الانتقاص من الجهد الإبداعي في كافة القصص موضوع النقد والتعقيب، ودون مجاملة أيضا، يمكن اعتبار هذه الأعمال هي فاتحة مرحلة جديدة في الأدب الخليجي والعربي عموما لما أحتوت عليه من مؤشرات جادة في التحول الأدبي الكويتي والخصوصية المتميزة التي اتسم بها.

التي تميزها عن السرد الشفهي المنقول كتابة على الورق. فليس كل مايمكتب على الورق «بحبكة سردية» سيحمل صفة الكتابة الأدبية وخطابها الخاص. إذ أن التمثيلية الأدبية هي ماسيعطي الكتابة السمة الأدبية، أما ما عداها فلن يستطيع تجاوز سرد الوقائع التي ستعجز بدورها عن إحداث أي تحول أدبي لدى المتلقى تجاهها.

لقد أحدثت المرحلة التاريخية التي مرت بها الكويت انعطافا حاسما في حياة الشعب ترك أثره الواضح على الأدب. وقد اجتهدت النصوص موضوع القراءة النقدية في تخليد هذه المرحلة عبر الكتابات القصصية. إلا أن محدودية التمثل الأدبي لدى معظم الكتاب جعل الجانب الأدبي الإبداعي في غالبية القصص محدودا ومحكوما بالواقع نفسه، أي أنه لم يستطع الخروج عن سرد الواقع بطرق متباينة ومختلفة إلى فضاء الكتابة الأدبية الأرحب. والبعض الذي حاول الخروج من أسر الواقع إلى التخيل لم يستطع إنقاذ نفسه من «تلفيق أدبي» يستجيب لحبكة السرد القصصي، مما يعطي الانطباع بأن غالبية كتاب القصة القصيرة قد وجدوا أنفسهم فجأة محكومين بالدخول في تلك المرحلة والتعامل أدبيا معها وتلمس مجاهلها الغامضة التي تطوؤها أقدامهم لأول مرة، وهو الأمر الذي أحدث هذا الانقلاب الأدبي الشبيه بالزلزال بالنسبة للأديب الكويتي، وهو أمر طبيعي تماما.

بين الانقلاب الاجتماعي / السياسي / الثقافي الذي أحدثه الغزو، وما تركته أحداث هذا الانقلاب من تأثيرات مباشرة على الوعي واهتزاز عنيف للنوابت المجتمعية والثقافية وقف الأدب الكويتي الذي لم يتسن له أن يتجذر بعد في التحولات المتسارعة التي عاشها، وقف مصعوقا مذهولا أمام الكم الهائل من المقترحات التي طرحتها التحولات الدرامية في فترة الاحتلال والمقاومة. وما اقترحه الواقع ليس تسجيل الأحداث، وإنما «تشخيصها» أدبيا، أي تحويلها إلى لغة الأدب. وهي الإشكالية الثقافية الأولى التي تعين على الأديب الكويتي حل إشكالياتها، ويمكن تلخيصها في الآتي:

لقد فجرت العلاقات الرأسمالية «شاعرية» أو شعرية

رحيل الشاعر الأستاذ عبدالله حسين عضو رابطة الأدباء

رحل بالأمس عنا*، الأديب الشاعر الأستاذ / عبدالله أحمد حسين، وبرحيله فقدنا رجلاً صلباً في مواقفه، شجاعاً في الثبات على مبادئه. عرفناه مربياً فاضلاً، وأديباً لامعاً، ودبلوماسياً مثاقفاً خدم الكويت من مواقع عديدة.. كان فيها مثالا للنزاهة والإخلاص لوطنه ومواطنيه. عرفه محبوبوه بغزارة المعرفة، وخاصة في الأدب والتاريخ العربي والإسلامي، وبعمق تمسكه بمبادئه ومعتقداته التي لا يحيد عنها، خاصة عندما تتعلق بالانتماء للأمة العربية، وبقضاياها المصيرية. كان فارساً لا يشق له غبار في الدفاع عن القضايا القومية. تحمل الكثير في سبيل مواقفه، لم تخذله شجاعته في أحلك المواقف وظل وفيما لما يؤمن به حتى آخر يوم في حياته. كان شجاعاً وهو يمارس عمله الوظيفي، وشجاعاً في حياته العامة، وشجاعاً في مواقفه المبدئية. وحتى عندما داهمه المرض اللعين كان شجاعاً في التصدي له. وفي أصعب ساعات المرض ظل على بشاشته التي عهدناها وروحه المرحّة التي عرفناها، وظل صوته قوياً مجلجلاً وهو يعبر عن قناعاته التي لم تتغير. بعد كارثة الغزو العراقي الآثم للكويت كفر كثير منا بما كان يعتقد ويؤمن تجاه الفكر القومي، وقضايا العروبة بعد أن سقطت الأقنعة وضاعت القيم. ولكن عبدالله أحمد حسين كفر بالنظام العراقي الظالم. وبكل الدكتاتوريات التي تظلم شعوبها ولكنه لم يكفر بمبادئه القومية وظل عروبياً خالصاً حتى النفس الأخير. لم تهز الكارثة من قناعاته وظل مؤمناً بانتمائه، رغم صدمته بكثير من الذين وقف إلى جانبهم ودافع عن قضاياهم. لم يفارقه الحلم بكويت عزيزة آمنة مستقرة متألقة بين أقرانها بطاقات شعبها الكامنة.

رحم الله عبدالله أحمد حسين فقد كان شجاعاً في زمن ندر فيه الشجعان.

خالد عبداللطيف رمضان

أمين عام الرابطة

* توفي يوم الثلاثاء 26/4/1994

الهوامش

بحث بنية القصة القصيرة

التجربة القصصية لسليمان الخليفي

الأنثى والمجتمع في القصة الكويتية

قراءة في القصة القصيرة
في الكويت حول الغزو العراقي

بحث بنية القصة القصيرة

- (1) ماري لويز برات، القصة القصيرة، الطول والقصر، ت: محمود عياد، فصول، المجلد الثاني (العدد 4، 1982 ص 47).
- (2) اليزابيث دبل، الحكبة، ترجمة د. عبدالواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي رقم (12) المجلد الثالث - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط، بيروت 1983، ص 12.
- (3) خلدون الشمعة، الشمس والعنقاء، دراسة نقدية في المنهج والنظرية والتطبيق، اتحاد كتاب العرب، ط 1 دمشق، 1974، ص 166.
- (4) ف. شكوفسكي، بناء القصة القصيرة والرواية، ص 107، نظرية الأدب، نصوص الشكلايين الروس، جمع وتقديم وترجمة تودوروف، تقديم رومان جاكوبسون، سلسلة «تل كل»، سوي، باريس، 1965 (بالفرنسية).
- (5) د. نجيب العوفي، مقارنة الواقع في القصة القصيرة المغربية، من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي العربي، المغرب، بيروت، ط 1، 1987، ص 52.
- (6) أوستن وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس

- الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، ط، 1972، ص 308.
- (7) د. يماني العيد، القصة القصيرة والأسئلة الأولى، الكرمل، العدد 8، 1983، ص 246.
 - (8) العيد، المصدر السابق و الصفحة ذاتها،
 - (9) جيزار جينيت، (صور 3)، سلسلة الشعرية دارسوي، باريس، 1972، ص 83 (بالفرنسية).
 - (10) المصدر السابق، ص 71 - 72.
 - (11) الشمعة، مصدر سبق ذكره، ص 155 - 156.
 - (12) د. إخنباوم، حول نظرية النشر، ص 202، نصوص الشكلايين الروس، مصدر سبق ذكره (بالفرنسية).
 - (13) إخنباوم، المصدر السابق، ص 210.
 - (14) د. عبدالحميد يونس، فن القصة القصيرة في أدبنا الحديث، دار المعرفة القاهرة، آذار 1973، ط 1، ص 42.
 - (15) العوفي، مصدر سبق ذكره، ص 53.
 - (16) العوفي المصدر السابق.
 - (17) د. حسام الخطيب، القصة القصيرة في سورية، وزارة الثقافة، دمشق، ط 1، 1982، ص 167.
 - (18) الخطيب، مصدر سبق ذكره، ص 164.

- (19) توماس شفسكي، الموضوعاتية، ص 282، نصوص الشكلايين الروس (بالفرنسية).
- (20) العيد، مصدر سبق ذكره، ص 246.
- (21) منى الشافعي، النخلة ورائحة الهيل، دار سعاد الصباح، القاهرة - الكويت 1992 قصة «أبخرة» ص 123 - 132.
- (22) ليلى العثمان، امرأة في إناء، شركة الربيعان، الكويت ط 1، 1992، قصة «عرس في حي البنات» ص 91.
- (23) إخنباوم، مصدر سبق ذكره، ص 203 (بالفرنسية).
- (24) ليلى العثمان، امرأة في إناء، مصدر سبق ذكره، ص 57 - 64.
- (25) المصدر السابق، العثمان، ص 33.
- (26) طالب الرفاعي، أبوعجاج طال عمر، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1992، قصة أشياء صغيرة ص 5 - 12.
- (27) الرفاعي، المصدر السابق، ص 49 - 68.
- (28) منى الشافعي، مصدر سبق ذكره، ص 39 - 45.
- (29) ليلى العثمان، فتحة تختار موتها، دار الشرق، القاهرة - بيروت، ط 1، 1987، ص 101 - 112.
- (30) حمد الحمد، مناخ الأيام، مطابع القبس التجاري، ط

1، 1988، ص 135 - 188.

(31) ليلي العثمان، في الليل،
تأتي العيون، دون مكان نشر،
ط 2، 1984، ص 19 - 27.
(32) ليلي العثمان، 55
حكاية قصيرة، شركة الربيعان،
الكويت، ط 1، 1992، ص 82 -
83.

(33) حمد الحمد، مصدر
سبق ذكره، ص 127 - 130.

(34) ثريا البقصمي، شموع
السراديبي، دار العروبة، الكويت،
ط 1، 1992، ص 61 - 69.

(35) ثريا البقصمي، العرق
الأسود، مطبعة حكومة الكويت،
ط 1، أيار، 1977، ص 20 - 25.

(36) جبار جينيت، صور
3، مصدر سبق ذكره، ص 184 -
185 (بالفرنسية)، وانظر أيضا
بالعربية: سعيد يقطين، تحليل
الخطاب الروائي، المركز الثقافي
العربي، الرباط - بيروت ط 1،
1984 ص 177 - 178 - د.
صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم
النص، عالم المعرفة، عدد 164،
آب 1992، ص 306.

(37) يقطين، مصدر سبق
ذكره، ص 172.

(38) إينغبوم، مصدر
سبق ذكره، ص 197
(بالفرنسية).

(39) ثريا البقصمي،
«السدر» دون مكان نشر، ط 1،
1988، و«شموع السراذيب»
مصدر سبق ذكره.

(40) أوردة يقطين، مصدر
سبق ذكره ص 181.

(41) وليد الرجيب، تعلق
نقطة، تسقط.. طق، دار الفارابي،
بيروت 1983، ص 85.

(42) وليد الرجيب، إرادة
المعبود في حال أبي حاسم ذي
الدخل المحدود، دار الفارابي
بيروت 1989، ص 79 - 80.

(43) الرجيب، المصدر
السابق ص 71.

(44) جينيت، صور 2، ص
56 (بالفرنسية).

(45) الرجيب، تعلق قطرة..
مصدر سبق ذكره، ص 21 - 26.
(46) الرجيب، تعلق قطرة..
مصدر سبق ذكره، ص 45 - 51.

(47) الرجيب، تعلق قطرة..
مصدر سبق ذكره، ص 59 - 66.
(48) الرجيب، تعلق قطرة..
مصدر سبق ذكره، ص 35.

(49) د. نجيب العوفي،
مصدر سبق ذكره، ص 510.

(50) ليلي العثمان، فتحية
تختار موتها، مصدر سبق ذكره،
ص 76.

(51) ليلي العثمان، الرحيل،
دون دار نشر، ط 2، 1984، ص
14 - 15.

(52) ليلي العثمان، امرأة في
إناء، مصدر سبق ذكره، ص 37.

(53) ليلي العثمان، الحب له
صور، دار الشروق، القاهرة
بيروت ط 1، 1987، ص 20.

(54) منى الجامع، مملكة

الشمس (بـ) الاشتراك مع علي
المسعودي، دار سعاد الصباح،
الكويت، 1992، ص 45.

(55) ليلي العثمان، الرحيل،
مصدر سبق ذكره ص 109.

(56) ليلي العثمان، في الليل
تأتي العيون مصدر سبق ذكره
ص 46 - 47.

(57) ليلي العثمان، الرحيل،
مصدر سبق ذكره ص 37 - 38 -
39.

(58) ليلي العثمان، الرحيل،
مصدر سبق ذكره ص 36 - 46.

(59) طالب الرفاعي،
أبوعجاج طال عمره، مصدر سبق
ذكره ص 50.

(60) منى الجامع، مملكة
الشمس، دار سعاد الصباح،
الكويت - القاهرة، ط 1، 1992
ص 9.

(61) منى الجامع، المصدر
السابق، ص 15 - 17.

(62) منى الشافعي، النخلة
ورائحة الهيل، ص 87.

(63) منى الشافعي، النخلة
ورائحة الهيل، ص 115.

(64) منى الشافعي، النخلة
ورائحة الهيل، ص 171 - 172.

(65) ناصر الظفيري، وليمة
القمر، دار الغدير، ط 1، 1990،
ص 75.

(66) البقصمي، شموع
السراذيب، مصدر سبق ذكره، ص
29.

(67) البقصمي، العرق

الأسود، مصدر سبق ذكره، ص 10.

(68) ليلى محمد صالح، جراح في العيون، مطابع اليقظة، الكويت، ط 1، 1986، ص 67.

(69) العثمان، الحب له صور، ص 91.

(70) العثمان، فتحة تختار موتها، ص 135.

(71) العثمان، امرأة في إناء، ص 13.

(72) العثمان، امرأة في إناء، ص 91.

(73) العثمان، في الليل تأتي العيون، ص 95.

(74) العثمان، في الليل تأتي العيون، ص 31.

(75) توماشفسكي، الموضوعات، ص 272 — 273، نصوص الشكلايين الروس (بالفرنسية).

(76) تودوروف، أورده د. بوطيب عبدالعالي، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، آراء وتحليل، عالم الفكر، المجلد 21، العدد 4، نيسان — آيار 1993، ص 39 — 40.

(78) ليلى محمد صالح، جراح في العيون، مصدر سبق ذكره، ص 9.

(79) ليلى محمد صالح، المصدر السابق، ص 64.

(80) ليلى محمد صالح، المصدر السابق، ص 30.

(81) ثريا البقصي، شموع السراييب، مصدر سبق ذكره، ص

58.

(82) منى الشافعي، مصدر سبق ذكره، ص 57.

(83) منى الجامع، مصدر سبق ذكره، ص 12.

(84) منى الجامع، المصدر السابق، ص 12.

(85) المسعودي، مصدر سبق ذكره، ص 76.

(86) الظفيري، مصدر سبق ذكره، ص 83.

(87) جاسم محمد الشمري أمي عينان وبريق، دار سعاد الصباح، ط 1، 1992، ص 11.

(88) ليلى العثمان، حالة حب مجنونة، شركة الربيعان، الكويت، ط 2، 1992، ص 107.

(89) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت — الرباط، ط 1، 1989.

(90) توماشفسكي، مصدر سبق ذكره، ص 277 (بالفرنسية).

(91) د. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، عدد 164، آب، 1992، ص 311.

(92) ثريا البقصي، السدرة، الكويت، ط 1، 1988، ص 15 — 22.

(93) د. بوطيب عبدالعالي، مصدر سبق ذكره، ص 1.

(94) العثمان، حالة حب، مجنونة، ص 117.

(95) العثمان، حالة حب

مجنونة، ص 56.

(96) حول هذه النقطة انظر: رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنوي للقصص، ترجمة منذر عياشي، الأعمال الكاملة 2، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط 1، ص 73 — 74.

(97) الظفيري، وليمة القمر، مصدر سبق ذكره، ص 42 — 56.

(98) الرجيب، إرادة المعبود في حال أبي جاسم ذي الدخل المحدود، مصدر سبق ذكره، ص 59 — 67.

(99) الرجيب، المصدر السابق، ص 69 — 78.

(100) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة د. محمود الربيعي، ط 2، دار المعرفة، مصر، 1975، ص 48.

(101) همفري، المصدر السابق، ص 49.

(102) ليلى العثمان، الرحيل، مصدر سبق ذكره، ص 20 — 21.

(103) الظفيري، مصدر سبق ذكره، ص 24.

(104) الظفيري، مصدر سبق ذكره، ص 12.

(105) علي المسعودي، مصدر سبق ذكره، ص 66.

(106) الشافعي، مصدر سبق ذكره، ص 137.

(107) الشمري، مصدر سبق ذكره، ص 9.

(108) همفري، مصدر سبق ذكره، ص 61.

(8) سليمان الخليفي،
المجموعة الثانية، مطابع
اليقظة، الكويت، ط 1، 1978،
ص 101 - 129.

(9) سليمان الشطي،
الصوت الخافت، مكتبة الأمل،
الكويت دون تاريخ، ص 83 -
100.

(10) سليمان الخليفي،
هدامة، رابطة الأدباء في
الكويت، ط ذ، 1974، ص 15
- 30.

(11) سليمان الخليفي،
ألوان الطيف، المجموعة الثانية،
المصدر السابق، يمتد المقطع
الحواري أسطر من ص 27 إلى
منتصف ص 30 في حين تمتد
حكاية العجوز المستقلة من
منتصف ص 30 - 34.

(12) الخليفي، تزوجت،
هدامة، المصدر السابق، ص
33 - 36، تتلخص «حدوتة»
القصة في زيارة سعد وزوجته
موزة إلى بيت نبيل اللبنانية
وزوجها، فتستغرب موزة
ماتسمعه، وتذهب مع أم نبيل
إلى الداخل لتقضي حاجة.
وهكذا تنتهي القصة كأنها
مبتورة.

(13) الخليفي، عصرية

(1) ريد، أورده: ماري
ليويزيرات، القصة القصيرة،
الطول والقصر، ترجمة محمود
عياد، ج 2، ع 4، ص 54.
(2) ب. إيخنبوم، حول
نظرية النثر، نظرية الأدب،
نصوص الشكلايين الروس،
جمع وتقديم وترجمة تزيقتان
تودوروف، مقدمة رومان
جاكوبسون، سلسلة «تل كلب»
سوي، باريس، 1965، ص
202 (بالفرنسية).

(3) فرانك أوكونور،
الصوت المنفرد، ترجمة الدكتور
محمود الربيعي، ص 16.
(4) برات، المصدر السابق
ص 51.

(5) للتفصيل في ذلك انظر:
مارشال بيرمان، حادثة
التخلف، تجربة الحداثة،
ترجمة فاضل جتكر، مؤسسة
عيال، قبرص، ط 1، 1993.
(6) د. أحمد الربيعي،
مشكلات حول الثقافة النفطية،
مجلة دراسات، العدد الثاني
السنة الأولى، 1990، ص
168.
(7) نورية الرومي، القصة
القصيرة في الخليج والجزيرة،
فصول، مج 2، ع 4، ص 244.

هوامش

التجربة القصصية لسليمان الخليفي

(بالفرنسية).	ص 27.	خميس، هدامة، ص 63 - 70.
المجموعة (37) الخليفي، هدامة،	(27) الخليفي، هدامة،	(14) الخليفي، هدامة،
الثانية، ص 11 - 12.	المصدر السابق، ص 109 -	مجموعة هدامة، ص 109 -
(38) الخليفي، هدامة،	116.	116.
ص 73.	(28) سليمان الشطي،	(15) الخليفي، زواج،
(39) الخليفي، هدامة،	من مقدمته لمجموعته «الصوت	هدامة، ص 51 - 60.
ص 109.	الخافت»، المصدر السابق، ص	(16) الخليفي، صناديق،
(40) الخليفي، هدامة،	19 - 25، ويشير الشطي إلى	المجموعة الثانية، المصدر
ص 73.	أن جيل الستينيات لم يلتفت	السابق، ص 101 - 129.
(41) الخليفي، المجموعة	إلى بداية القصة القصيرة	(17) الخليفي، مجموعة
الثانية، ص 11.	الكويتية وإنما خط لها طريقا	هدامة، ص 81.
(42) الخليفي، هدامة،	خاص به.	(18) الخليفي المصدر
ص 16.	(29) الخليفي، اليسرة،	السابق، ص 6
(43) الخليفي، هدامة،	المجموعة الثانية، المصدر	(19) الخليفي المصدر
ص 18.	السابق، ص 67 - 81.	السابق، ص 27.
(44) الخليفي، هدامة،	(30) الخليفي، هدامة،	(20) الخليفي المصدر
ص 109.	ص 63 - 96.	السابق، ص 42.
(45) الخليفي، هدامة،	(31) الخليفي، المجموعة	(21) الخليفي المصدر
ص 8.	الثانية، ص 27 - 34.	السابق، ص 77.
(46) الخليفي، هدامة،	(32) الخليفي، هدامة،	(22) الخليفي المصدر
ص 16.	ص 15 - 31.	السابق، ص 78.
(47) الخليفي، المجموعة	(33) الخليفي، هدامة،	(23) الخليفي المصدر
الثانية، ص 30 - 31.	ص 24.	السابق، ص 83.
(48) الخليفي، هدامة،	(34) الخليفي، هدامة،	(24) الخليفي المصدر
ص 6 - 7.	ص 22.	السابق، ص 93.
(49) الخليفي، هدامة،	(35) الخليفي، هدامة،	(25) الخليفي المصدر
ص 77.	ص 12.	السابق، ص 94.
(50) الخليفي، المجموعة	(36) جيرار جينييت،	(26) صبري حافظ،
الثانية، ص 101 - 129.	صور 2، سوى، باريس،	الخصائص البنائية
	1969، ص 56 — 57	للأقصوصة، فصول، مج 2،

1987، بيروت، ص 75، 76.

10 - ليلى العثمان، مجموعة : حالة حب مجنونة، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، 1992، الكويت، ص 69، 70.

11 - المصدر أعلاه ص 123، 125، 126.

12 - ليلى محمد صالح، مجموعة : جراح في العيون، ص 81، 82، 83، 84.

13 - ليلى العثمان، مجموعة : امرأة في إثناء، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، 1992، الكويت، ص 67، 70، 71، 72.

14 - عالية شعيب، مجموعة : امرأة تتزوج البحر، ص 34، 37.

15 - ليلى العثمان، مجموعة : في الليل تأتي العيون، ص 60.

16 - ليلى العثمان، مجموعة : حالة حب مجنونة، ص 79، 80.

17 - عالية شعيب، مجموعة : امرأة تتزوج البحر، ص 64، 65.

18 - عالية شعيب، مجموعة : بلا وجه، ص 74، 76.

1 - ليلى محمد صالح - مجموعة : جراح في العيون، مطابع البقعة، الطبعة الأولى، 1986، ص 9، 11، 14، 15.

2 - ليلى العثمان، مجموعة : في الليل تأتي العيون، مطابع الوطن، الطبعة الثانية 1984، ص 79، 84.

3 - وفاء الحمدان، مجموعة : الطيران بجناح واحد، مطابع الخط، 1989، ص 33.

4 - ليلى العثمان، مجموعة : في الليل تأتي العيون، مطابع الوطن، الطبعة الثانية، 1984، ص 96، 97، 100، 101.

5 - ثريا البقصي، مجموعة : السدرة، مطابع الخط، 1988، ص 32، 34.

6 - عالية شعيب، مجموعة : امرأة تتزوج البحر، مطابع الوطن، الطبعة الأولى، 1989، الكويت، ص 69، 71، 73، 74.

7 - عالية شعيب، مجموعة : بلا وجه، منشورات عالية، ص 20، 21، 22، 24.

8 - المصدر أعلاه، ص 3، 4.

9 - ليلى العثمان، مجموعة : لا يصلح للحب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى،

هوامش

الأنثى والمجتمع في القصة الكويتية

قراءة في القصة القصيرة في الكويت حول الغزو العراقي

- 1 — وليد الرجيب، طلقة في صدر الشمال (بيروت: دار الفارابي، 1992) ط الأولى.
- 2 — وليد الرجيب، طلقة في صدر الشمال، ص 9
- 3 — وليد الرجيب، طلقة في صدر الشمال، ص 19
- 4 — ليلى العثمان، الحواجز السوداء: مجموعة قصصية لم تنشر بعد.
- 5 — ليلى العثمان، ضمن الحواجز السوداء.
- 6 — ليلى محمد صالح، الياسمين والمدفع (الكويت: جريدة الوطن العدد 359/5913، 1992/7/26).
- 7 — وليد الرجيب، طلقة في صدر الشمال، ص 51.
- 8 — وليد الرجيب، طلقة في صدر الشمال، ص 61
- 9 — وليد الرجيب، طلقة في صدر الشمال، ص 71
- 10 — ثريا البقصي، شموع السراييب (الكويت: مكتبة دار العروبة، 1992) ط الأولى ص 7.
- 11 — ثريا البقصي، شموع السراييب، ص 25.
- 12 — ثريا البقصي، شموع السراييب، ص 71.
- 13 — ليلى العثمان، ضمن الحواجز السوداء.
- 14 — وليد الرجيب، طلقة في صدر الشمال، ص 41.

- 15 — ثريا البقصي، شموع السراييب، ص 53.
- 16 — ثريا البقصي، شموع السراييب، ص 61.
- 17 — طالب الرفاعي، أبو عجاج طال عمر (بيروت: دار الآداب، 1992) ط الأولى، ص 30.
- 18 — جاسم محمد الشمري، أمي.. عيناان وبريق (الكويت: دار سعاد الصباح، 1992) ط الأولى.
- 19 — جاسم محمد الشمري، أمي.. عيناان وبريق، ص 53.
- 20 — منى الجامع وعلي المسعودي، مملكة الشمس (الكويت: دار سعاد الصباح، 1992) ط الأولى.
- 21 — منى الجامع وعلي المسعودي، مملكة الشمس، ص 55.
- 22 — ليلى محمد صالح، اللقاء مازال وعدا (الكويت: مجلة الوطن، 1993/5/8).
- 23 — حمد الحمد، ليالي الجمر (الكويت: المؤلف، 1991) ط الأولى ص 85.
- 24 — حمد الحمد، ليالي الجمر ص 119.
- 25 — وليد الرجيب، طلقة في صدر الشمال، ص 29.
- 26 — ليلى العثمان، ضمن الحواجز السوداء.
- 27 — ليلى العثمان، ضمن الحواجز السوداء.
- 28 — ليلى العثمان، ضمن الحواجز السوداء.
- 29 — منى الشافعي، لحظة ولحظة (الكويت: الوطن الأسبوعي العدد 11، 1992/5/14).

- 30 — ثريا البقصي، شموع السراييب، ص 17.
- 31 — ليلى العثمان، ضمن الحواجز السوداء.
- 32 — حمد الحمد، ليالي الجمر، ص 49.
- 33 — ثريا البقصي، شموع السراييب، ص 17.
- 34 — ثريا البقصي، شموع السراييب، ص 39.
- 35 — ليلى العثمان، ضمن الحواجز السوداء.
- 36 — ليلى العثمان، ضمن الحواجز السوداء.
- 37 — ليلى العثمان، ضمن الحواجز السوداء.
- 38 — منى الجامع وعلي المسعودي، مملكة الشمس، ص 91.
- 39 — منى الشافعي، جوع (الكويت: مجلة الوطن، 1992/5/5).
- 40 — حمد الحمد، ليالي الجمر، ص 73.
- 41 — وليد الرجيب، طلقة في صدر الشمال، ص 81.
- 42 — ثريا البقصي، شموع السراييب، ص 45.
- 43 — ليلى العثمان، ضمن مجموعة الحواجز السوداء.
- 44 — منى الجامع وعلي المسعودي، مملكة الشمس، ص 71.
- 45 — ليلى محمد صالح، لقاء في موسم الورد (الكويت: جريدة الوطن الأسبوعي العدد 31، 1992/10/1).